fast film de virgil widrich
le principe du canapé de mike guermyet et samuel hercule
la ricotta de pier paolo pasolini
calypso is like so de bruno collet
l'escalier de frédéric mermoud

LYCÉENS AU CINÉMA EN RÉGION CENTRE

SOMMAIRE

FAST FILM
de Virgil Widrich 4
par Émeric de Lastens

LE PRINCIPE DU CANAPÉ
de Mike Guermyet
et Samuel Hercule 9
par Diane Arnaud

LA RICOTTA
de Pier Paolo Pasolini 15
par Francisco Ferreira

CALYPSO IS LIKE SO
de Bruno Collet 21
par Dick Tomasovic

L'ESCALIER
de Frédéric Mermoud 27
par Mathias Lavin

EN TRAVERS
Reprise et communauté
des images 36
par Cyril Béghin

DOCUMENT
Défense de Pasolini 38

RÉFÉRENCES 39

ATELIERS
par Thierry Méranger

LIVRET PÉDAGOGIQUE ENSEIGNANTS - Edition : APCVL, *Pôle régional d'éducation et de formation à l'image* - Directeur de la publication : Serge Caillet - Rédacteur en chef : Cyril Béghin - Rédacteurs : Émeric de Lastens, Diane Arnaud, Francisco Ferreira, Dick Tomasovic, Mathias Lavin, Cyril Béghin, Thierry Méranger - Coordination : Luigi Magri - Maquette : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas.
L'APCVL remercie : M. Guermyet, S. Hercule, B.Collet, F. Mermoud / Nicolas Schmerkin (Autour de Minuit Productions), Thomas Verhegh (Sombrero Productions), Vincent Paul Boncourt, Julien Navarro (Carlotta Films), Jean-François Lecorre (Vivement Lundi !), Adeline Moulliet (Tabo Tabo Films) / Yann goupil, Philippe Germain (Agence du court métrage) / Claudia Mancini (traduction) / Vanessa Ode, Marie Perrin, David Simon (documentation). Ainsi que Virgil Widrich, Sixpackfilms, Pathé Distribution, Les Grands Films Classiques, Warner Bros, UIP, Action Théâtre du Temple, Columbia, Ciné Classic, Connaissance du cinéma, ADAGP.
Publication septembre 2004. © Atelier de Production Centre Val de Loire, 24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, site : www.apcvl.com.
Lycéens au cinéma en région Centre est coordonné par l'Atelier de Production Centre Val de Loire, réalisé avec le soutien du Centre National de la Cinématographie, de la Région Centre, de la DRAC Centre et du Rectorat de l'Académie Orléans-Tours et le concours des salles de cinéma participant à l'opération. Ce programme est diffusé en collaboration avec l'Agence du court métrage.

L*ycéens au cinéma en région Centre* fête cette année ses 10 ans. Ce qui n'était à l'origine qu'une expérience singulière devient, au fil des années, en région Centre comme en France, un dispositif complet, pertinent et apprécié.

Au terme de cette nouvelle année, cette opération aura concerné, en région Centre, plus de 100.000 lycéens, 800 enseignants, 122 lycées partenaires et 38 salles de cinéma. Elle a permis aux lycéens de découvrir, d'appréhender, d'étudier quelques 78 courts et longs métrages.

Au-delà de la sensibilisation du jeune public, *Lycéens au cinéma* pose les bases d'une véritable éducation au 7ème art et place en première ligne l'accès possible à la culture cinématographique et audiovisuelle pour le plus grand nombre, de surcroît dans un cadre scolaire et donc pédagogique.

La transmission des savoirs, l'acquisition d'un vocabulaire approprié aux objets et aux formes qu'on découvre ou redécouvre, tout comme la maîtrise d'exercices permettant de mettre en valeur les compétences des élèves nous semblent déterminants. C'est aussi une certaine idée du lycée et de son rôle que nous avons envie de défendre à travers notre engagement dans l'opération en région Centre.

La Région Centre peut s'honorer d'une politique cinématographique ambitieuse qui a pris toute son ampleur ces dernières années. C'est l'Atelier de Production Centre Val de Loire, Pôle régional d'éducation et de formation à l'image, qui met en œuvre cette politique. C'est sur son expérience et son professionnalisme que la Région Centre peut s'appuyer assurément pour poursuivre dans cette voie.

Michel SAPIN
Président de la Région Centre

Depuis 10 ans, *Lycéens au cinéma* participe au développement d'une politique d'éducation artistique au cinéma et à l'audiovisuel en région Centre. Cette politique, tous dispositifs confondus, sur le temps scolaire et hors temps scolaire, concerne aujourd'hui plus de 60.000 jeunes et enfants chaque année.

Dés son démarrage *Lycéens au cinéma en région Centre* a bénéficié d'une inscription dans un partenariat étroit entre l'État, le Ministère de la culture et de la communication, le Centre national de la cinématographie (CNC), le Ministère de l'éducation nationale, et le Conseil régional-Région Centre. L'opération s'est depuis étendue aux établissements privés et aux lycées agricoles. Ce sont, pour l'année 2004-2005, 10.800 élèves de 87 lycées, soit 14% de l'effectif régional, qui sont concernés par l'opération.

Lycéens au cinéma en région Centre s'inscrit dans une démarche de sensibilisation et de formation des jeunes spectateurs au cinéma, dans sa diversité et sa pluralité, historiques, géographiques, esthétiques, de genres et de formats, abordant à travers une sélection de longs métrages et de courts métrages, les grands noms de l'histoire du cinéma, ses auteurs contemporains, et la jeune création. Des documents d'accompagnement, des interventions de professionnels en classe, ainsi que des formations spécifiques, complètent le dispositif. Ce qui correspond aux intentions défendues par le Ministère de la culture et de la communication.

J'adresse mes remerciements et mes encouragements à l'ensemble de ceux qui contribuent à la réussite de *Lycéens au cinéma en région Centre*, tout particulièrement l'Atelier de Production Centre Val de Loire (APCVL), pour son travail de conception et de coordination de l'opération, les lycéens, les chefs d'établissements et les enseignants, les professionnels du cinéma et notamment les exploitants qui accueillent l'opération dans leurs salles, nos partenaires de l'Académie Orléans-Tours et de la Région Centre.

Michel CHALAUX
Directeur régional des affaires culturelles

MODE D'EMPLOI

Ce livret est découpé en deux grands niveaux. Le premier correspond au texte principal consacré à chacun des films et rédigé par un critique de cinéma ou un universitaire. Il se partage entre des parties informatives (le synopsis du film, la présentation du réalisateur, un entretien) et d'autres plus strictement analytiques : l'analyse du film, l'analyse de séquence, une étude abordant d'autres œuvres (« Autour du film »). Le second niveau, signalé par les zones grisées et rédigé par un enseignant, propose des ateliers pédagogiques le plus souvent déduits du texte principal. Par ailleurs, trois courts métrages (*Fast Film*, *La ricotta*, *Calypso is like so*) font l'objet d'une lecture transversale : le film de citation. Située à la fin de l'étude de chacun des films, cette lecture est prolongée par une analyse ("Reprise et communauté des images"). Enfin "Défense de Pasolini" présente une traduction (inédite) des 21 points rédigés par le réalisateur de *La ricotta* pour répondre à l'accusation d'« *outrage à la religion d'État* »retenue contre son film.
Les références données en dernière page du livret reprennent certains ouvrages cités dans le dossier, mais suggèrent également d'autres lectures et indiquent d'éventuels "outils" pédagogiques disponibles. Elle précisent également la disponibilité vidéo des principaux films indiqués dans le dossier. Les sites internet sont mentionnés directement sur le site de l'APCVL (www.apcvl.com) à la rubrique *Lycéens au cinéma*. On pourra y découvrir le site de Virgil Widrich comportant notamment le makinf of sur *Fast Film* (www.widrichfilm.com/fastfilm/).
Vous trouverez également au format pdf différents compléments (notamment le scénario et le découpage de *L'Escalier*, le story-board de *Calypso is like so*, la filmographie complète de Robert Mitchum, les *Poésies mondaines* de Pasolini, une critique de *Fast Film* par Dick Tomasovic et un entretien avec Virgil Widrich), ainsi qu'une version en ligne du livret pédagogique.
☞ Ce pictogramme indique un lien direct avec la fiche élève.
👁 Ce pictogramme indique la présence de compléments sur le site www.apcvl.com

Fast Film

par ***Emeric de Lastens***

Comme dans de nombreux récits d'action, une femme est enlevée et un homme part la sauver. S'ensuit une fuite haletante du couple qui emprunte tous les moyens de transport possibles (voiture, train, avion), poursuivi par d'innombrables personnages décidés et inquiétants — gangsters, squelettes, "créature du lac", monstre de Frankenstein et autres King-Kong... Cette course-poursuite rythmée conduit droit dans les entrailles de la Terre et le repaire secret du Mal. Mais nos deux héros sauront s'en sortir, et conclure par un baiser. Ce scénario des plus classiques permet de revisiter le cinéma d'action, du burlesque au fantastique, de Hitchcock à James Bond : les scènes comme les personnages, assemblés et animés selon une technique de collage-pliage, changeant sans cesse d'apparence, proviennent de centaines de films.

Virgil Widrich

Né en 1967 à Salzbourg et vivant à Vienne, Virgil Widrich a réalisé une dizaine de films depuis son adolescence, principalement des courts métrages, en Super 8 puis en 35 mm. Il a par ailleurs travaillé à des réalisations multimédia. Héritier de l'avant-garde autrichienne et de sa riche tradition de retraitement critique et plastique d'images préexistantes (*found footage*), et inspiré par l'imagerie cinématographique populaire, son travail entremêle fiction et expérimentation, pixillation (animation image par image) et collage. Laborantin ludique, Virgil Widrich fait ainsi passer et repasser les images au tamis déformant de plusieurs techniques, supports et formats. Un de ses courts les plus primés, *Copy Shop* (2001, 12 mn), résume à merveille son cinéma où reproduction est synonyme d'absurde : dans un univers kafkaïen, un employé chargé des photocopies est victime d'une mise en abyme, étant lui-même dupliqué à l'infini. Son cinéma est un art de "photocopieur".

FICHE TECHNIQUE

Production Virgil Widrich Filmproduction, Amour Fou, Minotaurus Film Luxembourg
Distribution France Autour de Minuit Productions
Scénario, montage Virgil Widrich
Image Martin Putz
Origami et conception des objets Mine Scheid, Jakob Scheid, Carmen Völker
Animation Gernot Egger, Michael Lang, Markus Loder-Taucher, Alexandra Pauser, David Peischl, Walter Rafelsberger, Christian Ursnik, Vinh-San Nguyen, Carmen Völker, Mario Waldhuber, Gerald Zahn
Son Frédéric Fichifet

Luxembourg-Autriche, 2003, 14 minutes, 35 mm, 1/1,66 - Couleurs - Visa : dérogation

Techniques de recyclage

Propos de Virgil Widrich

PAPIERS FROISSÉS ET FILMS PHOTOCOPIÉS

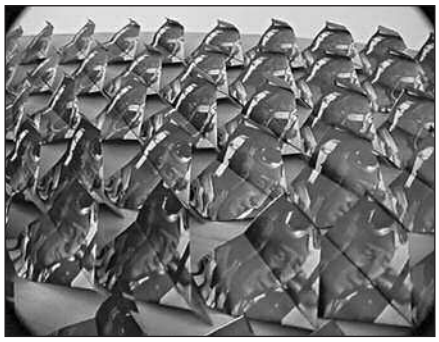
J'ai eu l'idée de faire *Fast Film* en travaillant sur *Copy Shop*. Pendant le travail dans le studio d'enregistrement, nous avons déchiré une grande quantité de papiers pour produire les bruitages du film. Pour ce faire, j'ai utilisé de vieilles impressions de *Copy Shop*. Il y en avait des milliers. C'est alors que m'est venue la bonne idée de faire un film d'animation tridimensionnel basé sur des assemblages de papier sur lesquels à leur tour des films seraient projetés. C'est donc ainsi que *Fast Film* est devenu, dans son évolution technique, le prolongement de *Copy Shop*. *Copy Shop* avait été un film bidimensionnel sur papier, *Fast Film* évolue dans la troisième dimension.

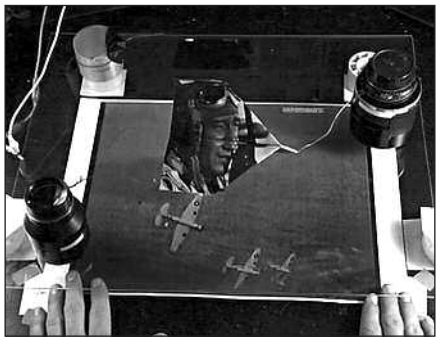
Il y a d'abord eu un scénario écrit, suivi par un film élaboré à partir des pellicules recyclées qui combinait ce matériel de façon conventionnelle. Je l'ai réalisé afin de voir ce qui se passait en assemblant une poursuite en voiture à partir de films en noir et blanc et de films en couleur, de films de science fiction et de westerns. La deuxième étape a été très concrète : il s'agissait de rechercher dans les pellicules récupérées des contenus qui aillent ensemble. De la combinaison arrière-plan, premier plan et objet, a résulté une sorte de brouillon de film que j'ai réalisé sur ordinateur et où des carrés représentent les trains et des triangles, les avions. J'avais ainsi le film de base que nous avons imprimé. Puis nous avons procédé aux animations et au montage. La production de chaque prise de vue a duré des semaines, voire des mois. Au total, nous y avons travaillé deux ans et demi. Douze animateurs se sont répartis en groupes de travail du fait de l'extrême variété des tâches à accomplir. Ça a commencé par la recherche de pellicules, puis la sélection des extraits de films, la définition des objets : à quoi devaient ressembler par exemple les avions en papier, ou à quoi devait ressembler le train vu de devant ou latéralement ?

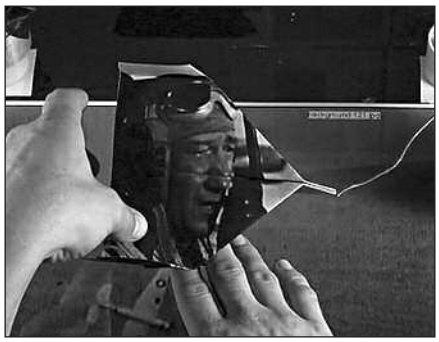
J'ai passé un an à préparer le contenu du film, à fouiller le matériel cinématographique qui couvre l'histoire du cinéma. Nous avons regardé environ 2000 films, créé une énorme banque de données et trié les images en types de prises de vues : où se trouve un visage exprimant l'étonnement, où trouve-t-on une scène de baiser prise de profil sous la pluie ?

PLIAGES ET COLLAGES

Des images sont extraites de divers films et imprimées sur du papier. Ces papiers sont pliés en divers objets. Ces objets sont ensuite assemblés afin d'établir de nouvelles relations entre eux. Un fond est ajouté pour rendre visible sur une même prise de vue quatre, cinq et jusqu'à trente films. Le défi était de parvenir à donner une signification à l'assemblage du matériel issu de pellicules de "recyclage". Si on appliquait ce principe à la littérature, ce serait comme choisir des vers du théâtre de Shakespeare et en faire un poème d'amour qui raconterait une nouvelle histoire. En ce sens, *Fast Film* est un voyage à travers l'histoire du cinéma mais également un nouveau film qui émane de l'imagination du spectateur. Ce qui est plaisant dans *Fast Film* est que chacun y voit aussi ses propres souvenirs. On oscille entre la perception de *Fast Film* et la perception des films qu'il reflète.







L'esthétique de *Fast Film* repose sur sa relative imprécision. Il ne s'agit absolument pas de ce type de film d'animation parfait, créé sur ordinateur, mais d'un film qui montre des avions et des trains en papier, animés manuellement. Mes collaborateurs ont effectué les pliages de tous les objets. Nous avons au total environ 65 000 objets en papier pliés. Pour nous aider, nous avons embauché une artiste japonaise spécialiste du pliage sur papier origami. Et comme les trains et les avions en papier ne se ressemblent pas exactement d'une image à l'autre, du fait que leur pliage ne pouvait être absolument identique, il en résulte ce mouvement tremblant. L'esthétique de l'imperfection est vitale. L'espace est intéressant dans *Fast Film*, car finalement tout y est à plat. Nous avons pris le train en vues latérale et frontale et toutes deux sont planes, mais dans la tête du spectateur se crée un train tridimensionnel.

RÉCIT ET ACTION

L'histoire est classique : le héros veut la femme, la femme est kidnappée par le méchant, le héros doit sauver la femme, se fait lui-même emprisonner, se retrouve dans l'antre du méchant, s'évade avec la femme et dans la grande scène finale, ils sont sains et saufs après avoir gagné contre tous les méchants. Un grand nombre de films d'action fonctionnent ainsi. C'était nécessaire de travailler avec une telle trame standard sinon je n'aurais pas pu raconter une histoire tirée des éléments de si nombreux films. Représenter l'espace et le temps à travers la technique utilisée par *Fast Film* fonctionne très bien, mais il aurait été pratiquement impossible de représenter de la même façon un drame psychologique, genre où l'identification à un acteur est essentielle. Étant donné que dans *Fast Film* nous changeons constamment d'acteurs, le héros et l'héroïne doivent valoir "en soi", hors de toute restriction à l'image d'un même acteur.

ANALYSE

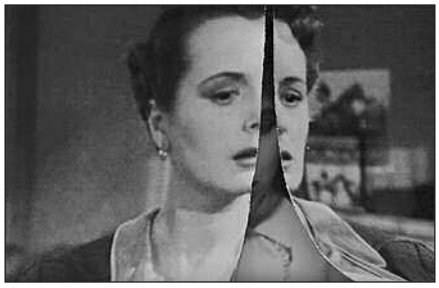
L'action (dé)pliée

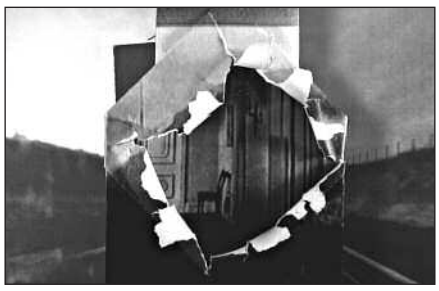
Cela commence comme dans un classique du film noir. Bogart entre dans une pièce, va embrasser Lauren Bacall, qui, par la magie du champ contrechamp, n'est soudain plus elle-même, remplacée par une autre actrice. Le cadre semble alors se chiffonner, l'image se plier sur elle-même. Médusé, notre héros assiste à l'enlèvement de la femme, enfermée par une série de pliages de l'image dans une sorte d'origami, une boîte prenant l'allure sommaire d'une locomotive. Aux différents visages successifs de l'héroïne — toujours des stars hollywoodiennes classiques — se substitue, sur la face frontale de la boîte, l'image des roues d'un train filant dans un décor de western révélé derrière les murs de la chambre par les pliages. Ainsi débute l'haletante et élémentaire course-poursuite de *Fast Film*.

Le titre du film, selon la langue dans laquelle on le lit, informe précisément de sa double nature narrative et expérimentale. En anglais "*fast*" signifie "rapide" : le film, sans cesse en mouvement, enchaîne péripéties et lieux sans transition ni temps mort, par transformations immédiates, et concentre ainsi le canevas d'un film d'action en à peine un quart d'heure. En allemand "*fast*" signifie "presque" : presque un film d'action, mais où est substitué, d'une part aux corps stables des protagonistes des icônes cinématographiques interchangeables, découpées et accolées comme des bouts de papier ; et d'autre part, à l'espace filmique réaliste, des fonds composites eux aussi extraits de l'histoire du cinéma. En somme, "presque" un film, un vaste collage animé de fragments épars (provenant d'environ 300 films) qui recompose espaces factices, pseudo-situations et personnages hybrides, au moyen d'objets et de véhicules de papier sur lesquels ils s'impriment et s'animent.

Fast Film, c'est sa particularité, fonctionne à la fois comme un récit d'action, même épuré et débarrassé de toute psychologie (il est impossible de s'identifier à ces corps transformistes, seulement unis par la logique du stéréotype scénaristique), et comme un exercice plastique autant jubilatoire que réflexif sur la nature "ré-animée" et "bi-dimensionnelle" de l'image cinématographique.

Fast Film présente un canevas très convenu, le schéma narratif par excellence du récit cathartique et grand public. Le cinéaste a visiblement recherché à ne pas distraire de ce schéma, en l'incarnant presque exclusivement par ses figures et ses motifs les plus reconnaissables pour le spectateur. Ses citations font appel à la culture cinématographique la plus partagée, celle du cinéma d'action hollywoodien. C'est sans véritable surprise que l'on voit défiler à grande vitesse les couples hitchcockiens, remaniés pour l'occasion ; James Bond et la





caverne du Dr No ; la galerie presque exhaustive des monstres célèbres et quelques scènes anthologiques et génériques de poursuite : l'attaque du train dans un western, la bataille spatiale à la *Star Wars*, etc. Aussi pourrait-on reprocher à Widrich d'enfermer toutes les références dans une même dynamique narrative et un répertoire d'actions stéréotypé. Rien ne distingue plus, par exemple, les rapports troubles entre homme et femme qui existent dans les films d'Hitchcock, de ceux, misogynes, des *James Bond* — alors que ces derniers sont déjà des resucées grossières des premiers. La même logique de reconnaissance immédiate et de schématisation explique aussi la redondance constante entre les véhicules obtenus par pliage et les images qui s'y trouvent imprimées : avion sur avion, train sur train. Ici ou là cependant, quelques citations tranchent par leur originalité, comme les têtes inquiètes et exorbitées de l'héroïne de *Carnival of Soul* (Her Harvey, 1962 — un film fantastique assez méconnu) et du héros d'*Orange mécanique* de Stanley Kubrick (1971). Mais si celui-ci fit une critique implacable de l'imagerie véhiculée par le cinéma d'action, *Fast Film*, à sa manière déconstruite, reconduit et "ré-anime" l'efficacité de ces images.

Plutôt que sa vision de l'histoire du cinéma, c'est son travail sur la plasticité de l'image animée qui constitue l'attrait de *Fast Film*. En traitant l'image comme une superposition de couches de papier, avec sur chacune un fragment mobile découpé d'une image préexistante, *Fast Film* fait subir aux éléments de la représentation filmique une série d'altérations permettant d'en réfléchir l'illusion. D'abord des altérations de l'espace : rapports disproportionnés et illogiques entre figures, décors et objets, un corps occupant par exemple tout "l'intérieur" d'un train ou d'un avion ; contiguïté aberrante des lieux, par exemple passage par une simple déchirure pour raccorder, par le bas, un sous-sol avec un ciel. Ensuite des altérations du support : froissée pour figurer un rebondissement ou même une douleur, déchirée pour signaler la séparation du couple, "l'image-papier" cesse d'être transparente et se met à vivre en interaction avec le récit. Altérations des figures, enfin : animées mais prisonnières de leur découpe ou d'origamis, réduites à des archétypes par leur *morphing* continuel, elles ne sont plus que des surfaces sans profondeur, des êtres escamotés comme dans des tours de prestidigitation, chosifiés par l'image. Mais ces altérations, certes de façon moins explicite et visible, ne sont-elles pas propres au film d'action où le corps ne cesse d'être agressé, soumis à des espaces et des créatures toujours plus impossibles ? *Fast Film* : un précis ou précipité, ludique et poétique, du cinéma d'action. ☞

ANALYSE DE SÉQUENCE

De l'action des mobiles

Bien que s'enchaînant sans temps mort ni transition — on passe d'un lieu à un autre par simple déchirure dans le fond du décor, saut vers le bord du cadre suivi d'un raccord-mouvement immédiat ou chute insensée dans le vide — *Fast Film* peut se découper en cinq séquences se dépliant symétriquement, structure bouclée typique du fim d'action.

1/ La capture de la belle (cf. *infra*).

2/ La course des trains, où le héros tente de libérer la belle de sa camisole-origami, alors qu'autour d'eux s'agitent mille créatures hostiles. Aussitôt après l'avoir libérée en dynamitant sa prison, le train plonge dans un précipice et ils s'en échappent en voiture, chutant aussi pour finir projetée dans "l'antre du mal".

3/ Le repaire maléfique et souterrain, où après plusieurs séparations, nos deux héros vont se retrouver prisonniers de semblables origamis que le personnage masculin parviendra à brûler, déclenchant un incendie permettant leur échappée.

4/ La bataille aérienne, où ils anéantiront l'un après l'autre les vaisseaux lancés à leur poursuite, pilotés encore par les créatures cinématographiques les plus improbables.

5/ Le final, parade d'amour du couple victorieux constitué d'images de comédies musicales. Ayant vaincu les créatures qui cherchaient à les plier et démembrer, l'image retrouve dans ce final l'unité génétique qu'elle avait au début : la résorption du récit équivaut à celle des déformations.

Les séquences 2 et 4 sont de pures courses-poursuites, soit de l'action à l'état pur, sur fond d'extérieurs hétéroclites, avec comme dominante le ciel et le paysage de western. Le moment le plus intrigant de ces poursuites est la longue chute dans le vide (**1**) : la voiture tombe dans un cimetière (**2**), ressort par le même lieu mais à l'image renversée (**4**), comme ayant traversé la terre (**3**). Cet enchaînement aberrant des espaces caractérise le cinéma d'animation : puisque tout peut changer constamment dans l'image, il n'y a plus de limite au mouvement, qui devient ici synonyme de transformations et substitutions à vue, comme dans un rêve. Les seuls éléments de continuité, qui assurent le déroulement et l'ossature de l'action, sont alors les véhicules en origami, mobiles indifférents aux métamorphoses des figures.

Ces deux séquences exposent de la façon la plus évidente le procédé métonymique qui lie les figures citées à leur support de papier plié : un objet tridimensionnel façonné comme un origami supporte sur sa face l'image bidimensionnelle d'une action ou d'une figure qu'il contient, leur rapport étant totalement disproportionné, la plupart du temps en faveur du "contenu". Ainsi, c'est le Keaton du *Mécano de la général* qui s'imprime sur le devant de la locomotive fonçant vers le précipice.

Mais la séquence dans l'antre du mal reste la plus inventive du film. Elle délaisse le jeu de poursuite transitant par tous les moyens de locomotion possibles, confondant personnages et véhicules, combinant leurs différentiels de vitesse et juxtaposant sans logique (sinon celle des poupées russes) leurs espaces respectifs. Ce, au profit d'une interrogation sur l'identité des personnages cinématographiques dès lors qu'ils ne sont pas soumis aux impératifs de l'action.

En entrant dans cet antre (**5**), qui prend alors l'image de la caverne du docteur No, le héros s'incarne, logiquement, en James Bond (**6**). Mais si la source est identique, son corps ne provient pas de la même scène, comme le signale le bout de décor de bureau qu'il traîne avec lui. Le décalage trahit un aspect caractéristique du corps bondien, son indifférence absolue au lieu, son égalité constante d'attitude et de gestuelle. Le flegme est le reflet d'un machinisme certain, voire d'un certain machisme comme en témoigne la façon dont il passe devant des visages encastrés dans la paroi de la grotte (**7**, **8**, **9**), devant son cheval (**10**) ou son air pensif devant sa belle pendue au plafond tête en bas, à nouveau prisonnière de cette étrange camisole faite par pliages (**11**).

Comme s'il errait sans but dans un cauchemar dont il ne peut sortir (**12**), il a toujours les mêmes visions — juste après, la chute reprend de façon incohérente, la voiture flottant avec une spirale colorée et mouvante en arrière-fond, typique dans le fantastique des voyages dans l'espace-temps (**13**). Puis il subit à son tour les pliages et déchirures autophages de l'image, prisonnier d'un origami en forme de roue de torture où, comme pour la femme, sont disposés en cercle autour de son buste les visages de ses différents avatars cinématographiques. Parmi eux, le héros d'*Orange mécanique* traumatisé par l'inflation d'images violentes qu'on lui impose de force, et celui de *Vidéodrome* qui fait l'expérience d'une immersion schizoïde dans les images. Or le visage (**15**), seul élément stable, est celui du personnage de *Vidéodrome* qui "incorpore" des cassettes vidéo par une plaie au ventre. De la silhouette masculine totalement désincarnée, pure icône prête à l'action mais dépourvue d'affect, on est passé à une figure intériorisant et intériorisée par les images. Il faut alors brûler son apparence de papier pour échapper à cette torture raffinée, se voir menacer de changer de tête d'un tour d'écrou (**14**). C'est bien sûr une manière pour le cinéaste, incendiaire iconoclaste, de figurer son pouvoir tératologue et un brin sadique sur ses créatures hybrides de papier animé. De l'exposition un peu convenue des topos du film d'action (course-poursuite, combats, final apaisé), le cinéaste plonge alors dans ce qui en fait l'attrait figuratif : le devenir transformiste inquiétant des corps.

ATELIER ☞

Mener une analyse de séquence à partir de *Fast Film* relève de la gageure. Mises en abyme, caractère composite de chaque plan et personnages protéiformes fournissent une masse d'informations d'autant plus difficiles à organiser qu'elles ne peuvent être exhaustives. Les méthodes d'analyse traditionnelles demeurent pourtant pertinentes. Objet d'étude possible : la 1ère minute de la séquence de l'« *antre du mal* ». On insistera d'abord sur sa place centrale dans l'économie d'ensemble. Située entre deux moments de poursuite, elle représente une pause qui signifie la traversée du miroir ou, plus exactement, du papier. L'étude des raccords sera aussi déterminante. Exemplaire, l'écran noir initial (7'36") débouche sur trois plans d'atterrissage qui brisent la linéarité de la narration. Le troisième (7'43") permet un raccord de mouvement parfait puisque le héros sort par la droite et rentrera dans le champ par la gauche au plan suivant (7'50"). L'analyse de ce dernier peut révéler l'importance de la dialectique de l'un et du multiple, enjeu essentiel du film. D'un côté, le principe unificateur du travelling latéral et le choix, exceptionnel, d'un héros unique (James Bond) qui conserve les mêmes traits (ceux de Sean Connery) tout au long de sa traversée de la caverne. De l'autre, l'emprunt successif à quatre séquences d'origine différente. Synthétique, un procédé que n'aurait pas renié le Hitchcock de *La Corde* (1948) réussit à raccorder dans le même plan les images importées : c'est à chaque fois que le personnage passe derrière un pilier qu'un nouvel avatar de Bond se met en marche. On remarquera à cet égard que les rectangles sur lesquels apparaît le héros évoquent le principe de la projection cinématographique (et les ombres de la fameuse caverne de Platon…). Les trois plans qui suivent (8'05", 8'09" et 8'12") réintroduisent, avec les bulles qui emprisonnent les dormeuses (ainsi que le couple… de Laurel et Hardy), le motif de la claustration qui sera repris avec les deux segments suivants (8'15" et 8'20"). Si cercueil et chrysalide symbolisent l'asservissement du personnage de cinéma, le héros ne va plus tarder à montrer sa vraie nature (8'33") : son éventration laissera échapper des flots de papier et révélera le principe de création du film.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

ATELIER

Le court métrage, essentiellement théorique, met en avant le principe clef d'une création qui refuse de se penser *ex nihilo*. Chaque film, se nourrissant d'autres films, ne serait ainsi que réécriture, combinaison nouvelle ou transformation d'éléments préexistants. S'il est pertinent de comparer la démarche de Widrich à celle de l'avant-garde cinématographique autrichienne, d'autres rapprochements s'imposent, de l'œuvre de Chris Marker (*Sans soleil* ne revendique qu'une composition et un montage) à Woody Allen qui dans *What's up, Tiger Lily* (Lily la tigresse, 1964) fait d'un navet de Hong Kong dont il réenregistre le son un film personnel, ou encore *Les Cadavres ne portent pas de costard* de Carl Reiner (1982) où le réalisateur intégre à l'action de très nombreuses séquences de films noirs. *Fast Film* peut aussi permettre d'aborder, en littérature, la notion d'*intertextualité*, définie par Gérard Genette comme la « *présence littérale d'un texte dans un autre* », elle-même incluse dans une transtextualité qui désigne « *tout ce qui met* [le texte] *en relations, manifestes ou secrètes, avec d'autres* » (*Introduction à l'architexte*, 1979). À l'intérieur de ces catégories on pourra comparer à l'œuvre de Widrich le principe des textes composites en convoquant les modèles du patchwork, bien connu des couturières, du *medley* (ou pot-pourri) et du *sampling* confectionné par les musiciens ou des collages pratiqués par les Surréalistes comme Max Ernst. Parmi les titres on retiendra, entre autres textes ludiques, *L'Éclat et la Blancheur* de Walter Lewino (1967) qui utilise un montage de textes publicitaires pour décrire la société de consommation ; les œuvres entières de Michel Butor et de Georges Perec, fascinés par la citation ; *Loin de Rueil* (1945) qui tend vers la fusion du texte de Raymond Queneau et d'*Oceano Nox* de Victor Hugo. Le rappel du principe de l'*innutrition*, mis en pratique par les poètes de La Pléiade qui prônaient la réappropriation des sources livresques, pourra dès lors constituer l'occasion d'une réflexion sur la nature de certains exercices scolaires, où des éléments préexistants servent de déclencheurs. Dans *Longtemps je me suis couché de travers*, Lewino ne propose-t-il pas 160 pages d'incipits à compléter ?

Jeux de papier

De par sa technique associant prise de vue image par image et pliage de papiers, *Fast Film* s'inscrit dans la tradition artisanale du cinéma d'animation, qui repose à peu près toujours sur le même principe : installer dans un décor des figurines ou des poupées, souvent en papier mâché ou pâte à modeler, puis reconstituer leurs mouvements image après image. L'originalité de *Fast Film* est de ne pas concevoir décors et figures comme doués d'une réelle épaisseur, répartis dans la profondeur d'un espace, mais plutôt comme des surfaces planes contenant des images diverses, formant un collage hétéroclite à la façon des avant-gardes artistiques (Raoul Hausmann, John Heartfield, George Grosz). Si ce collage, obtenu par l'utilisation d'un logiciel qui assemble les objets pliés et imprimés, redonne l'illusion d'un espace, c'est qu'il vise à reconstituer, malgré les aberrations d'échelle patentes, des actions se détachant d'un arrière-plan, lui même constitué de fragments de paysages de film.

Ce chevauchement constant entre impression d'un espace scénique et collage à plat fut déjà travaillé par un grand animateur tchèque dans les années 60, Ian Svankmajer. Dans ses films d'inspiration surréaliste, des figurines de guignol se retrouvent souvent absorbées par des murs faits de morceaux de journaux et d'illustrations ou de "chronophotographies" du précinéma réanimées. Mais si elles ne cessent de disparaître et réapparaître à la façon des personnages de Méliès, ces marionnettes demeurent tri-dimensionnelles, et c'est par le montage et la confrontation aux collages que se joue leur rapport conflictuel à l'image comme simple surface.

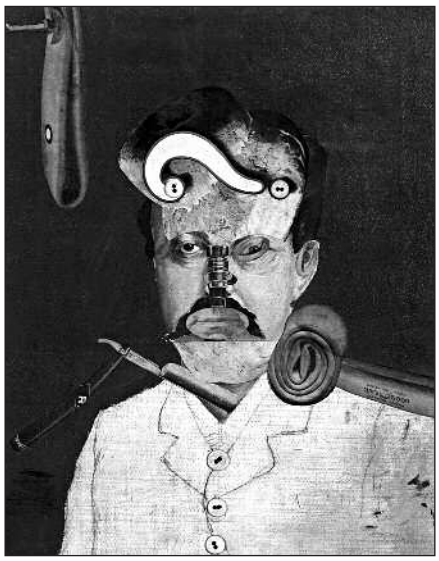
Widrich ne met pas en scène des marionnettes mais des citations de films, souvent un personnage avec le bout d'espace qui originellement l'entoure. Si cet espace est à la base réaliste, son remploi en fragment, imprimé sur une surface en papier et placé sur une arête d'un objet en origami (alors même que son re-filmage est frontal), lui ôte toute illusion de profondeur : il devient hétérogène, décontextualisé, seulement rattaché à la composition générale de l'image par son lien allusif à la situation. Supports et véhicules de ces fragments, ce sont les origamis qui participent vraiment à l'action, transforment en actes le rôle indiqué par l'image de James Bond ou de King-Kong. Et encore, ce rôle est connoté par leur imaginaire : ce n'est certes pas aux seuls papiers pliés de sauver la belle…

Ainsi, *Fast Film* combine harmonieusement le transformisme de l'espace cinématographique permis par l'animation avec le collage hétérogène et kaléidoscopique qui, dans la tradition du *found footage* (tradition forte en Autriche qui consiste en la reprise d'images cinématographiques préexistantes, retraitées et remontées — cf. par exemple *Outer Space*, de Peter Tscherkassky[1]), vise à rapprocher et comparer des fragments, à les retravailler plastiquement. Mais alors que dans le *found footage* les procédés de montage d'extraits et d'attaque de l'image originelle (déchirures, décollages des couches photochimiques, etc.) ont pour effet de détruire leur unité diégétique, au profit généralement d'une relecture historique, le réagencement des fragments cités en actions reconnaissables produit plutôt l'effet inverse. *Fast Film* pratique la "ré-animation" de lambeaux de films, bien que découpés et pliés dans tous les sens. L'affirmation du support au détriment des intrigues initiales ne signifie pas une plasticité uniquement préoccupée par la matière visuelle. Du reste, contrairement à la plupart des films de *found footage* qui travaillent directement la pellicule, *Fast Film* élabore ses collages à partir de photocopies d'images filmiques. Il extrait les contenus de leur support, en déplace le type de matérialité. Bien que moins polémique, son geste peut rappeler l'utilisation du support dans un documentaire d'avant-garde des années 20, *Rien que les heures* de Cavalcanti : l'image de femmes snobs est soudain figée, réduite à du papier et froissée par une main rageuse.

L'image comme papier, surface sensible et ludique ayant sa propre texture et sa propre animation : c'est en définitive là qu'il faut chercher la véritable généalogie de *Fast Film*, croisement entre l'art traditionnel japonais de l'origami, le collage hétéroclite cubiste et surréaliste, et le cinéma d'action comme industrie de clichés en mouvement. Les effets de déchirures et de pliures, donnant vie à la surface, inquiètent les clichés, les animent doublement. À l'époque de la reproduction virtuellement infinie des images par le numérique, de l'accès généralisé et immédiat à toute l'histoire du cinéma et à n'importe quelle séquence d'anthologie via le DVD, *Fast Film*, en mêlant la technologie la plus actuelle à l'artisanat enfantin de l'animation, poursuit la fascination ambivalente des avant-gardes pour la culture de masse à l'œuvre dans leurs collages. En un sens, *Fast Film* est un exercice léger, mais dans la lignée de la "théorie du joujou" chère à Baudelaire : réifier les images, mais ré-enchanter l'imaginaire.

Outer Space

John Heartfield, *Adolf der Übermensch : schluckt Gold und redet Blech*, 1932. Photomontage, Berlin, Akademie der Kunst.



George Grosz, *Remember Uncle August, the Unhappy Inventor*, 1919. Huile, crayon, collage sur toile. Paris, Musée national d'art moderne.

1. Voir www.apcvl.com, rubrique *Lycéens au cinéma*.

TEXTE TRANSVERSAL

Enjouer le cinéma

Au cinéma comme en littérature ou en peinture, la référence à une autre oeuvre peut adopter deux grandes voies : soit l'œuvre est montrée, citée, reproduite ou "réemployée" dans l'intégrité de sa forme ; soit elle est implicitement évoquée, refaite ou "remise en scène". Dans les deux cas, la référence joue de séries de déplacements qui lui donnent sens : déplacements de contextes narratifs et visuels, déplacements d'époques, changements de matériaux, mutilations, augmentations...

Pratiquant à outrance le remploi et la citation d'extraits, *Fast Film* puise majoritairement dans la mémoire générique du film de genre hollywoodien, du burlesque muet (Buster Keaton) aux *blockbusters* des dernières décennies (*Indiana Jones*), en passant par le western, le film noir, le film à *suspense* hitchcockien, James Bond, la série B fantastique (Godzilla, Frankenstein, etc.), la science-fiction, et quelques pincées d'un cinéma d'auteur réinvestissant les figures du film de genre (Cronenberg, Kubrick). Démontés ou découpés, réagencés afin de reconstruire un récit d'action type, ces fragments se mettent à cœxister comme éléments narratifs en rapport les uns avec les autres.

Aussi, *Fast Film* réaffirme leur appartenance à un même régime d'image, celle du film d'action. D'où l'impression d'une uniformité relative sous l'hétérogénéité et l'aspect composite de l'image. La technique de superposition de couches d'images et de "collage-pliage" des fragments imprimés sur papier crée de violentes juxtapositions visuelles, préserve l'autonomie plastique de chaque, mais ne supplante pas cette homogénéité des sources, elle-même renforcée par une dynamique narrative provenant du même type de films.

Si cette manière de revisiter l'histoire d'un certain cinéma est de fait plus admiratrice que véritablement critique, faute d'en prendre le contre-pied, c'est dans l'écart entre l'image originale et sa reprise que la réflexivité de *Fast Film* se révèle la plus inventive : non dans l'ensemble mais dans le détail, sorti de son contexte, perturbé par tous les effets de déchirures, pliures et recompositions.

La reconstruction des figures citées dans *Fast Film* opère en effet certains déplacements et amalgames qui permettent de frayer des généalogies plus originales que prévues dans le film de genre. Soit, exemple le plus simple, Boris Karloff en monstre de Frankenstein se levant sous la forme en objet plié d'un cercueil, là où l'on aurait attendu naturellement Dracula. La substitution de deux icônes si identifiables aux attributs et caractéristiques si dissemblables est certes justifiée en ce qu'ils

Orange mécanique

La Dolce Vita

Fast Film

Fast Film

participent d'une même histoire du film d'horreur gothique. Mais elle ne les identifie pas pour autant. Elle forme plutôt une image aux référents mixtes, un composé ou un remontage qui est une façon de parcourir l'histoire non comme un monument figé mais une mémoire malléable, subjective et anachronique (le mélange des époques étant ici la règle). Réanimer les formes du passé, c'est les confondre en une même puissance de réinvention et de détournement : c'est-à-dire les déplacer, même légèrement, les reconfigurer au gré d'une certaine fantaisie de cinéphile. Ainsi Godzilla en mécano fait la course en train avec Buster Keaton, la "machine à remonter le temps" du film éponyme sert à échapper aux oiseaux d'Hitchcock, la salle de commandement militaire de *Docteur Folamour* devient le cœur d'un repaire maléfique, le gentil robot de *Planète interdite* se mût en tortionnaire d'Ava Gardner, le corps de James Woods subit ce qui n'était que métaphore dans *Vidéodrome* — un démembrement total, une perte d'identité et un changement de visage.

Par ailleurs, Widrich, par des montages d'éléments hétérogènes en champ contrechamp, reproduit à sa façon le célèbre effet Koulechov : l'air blasé ou satisfait du héros viril et héroïque, Bogart, Grant ou Bond, devient un regard interdit devant tant de métamorphoses, notamment de l'objet motivant usuellement leurs actions, la femme. Non plus fatale, mais fatalement enfermée et pliée en tous sens, enlevée par l'image, femme déconstruite dont *Fast Film* explicite à grand renfort d'effets visuels le simple rôle de moteur fantasmatique de l'action et le traitement sadique sous-jacent dans le cinéma de

Citizen Kane

genre. Pure icône, elle n'agit jamais mais subit toutes les violences permises par les pliages.

Toutefois le *morphing* contraignant du visage atteint aussi le protagoniste masculin, comme une épreuve douloureuse : pendant sa chute, ce sont des airs contrariés voire souffrants qui se succèdent lors d'une série de déchirures qui le voit progressivement changer de face.

Par rapport aux images originelles, le travail de Widrich est donc d'abord iconoclaste et ludique, parcourant en tous sens l'histoire du cinéma sans hiérarchie ni logique historique apparente immédiate. Il ne se fonde pas sur une historicité précise, sinon la permanence de certains schémas figuratifs dans le cinéma d'action. Aussi détruit-il (voire brûle-t-il) les icônes pour mieux les reconstruire et magnifier la persistance dans nos mémoires collectives d'images toujours réconciliées : le dénouement, après avoir vaincu les forces maléfiques cherchant à séparer visuellement l'image de l'homme et celle de la femme, voit le retour d'images "pleines" comme au tout début, non fragmentées — champ contre champ de comédie musicale effectuant une parade d'amour, puis baiser final. *Happy End.*

Le Principe du canapé

par ***Diane Arnaud***

Deux jeunes hommes, l'un brun, l'autre blond, se sont enfermés dans leur appartement pour éviter de s'exposer aux discours convenus et aux rencontres indésirables. Coupés de l'extérieur, ils règlent leur quotidien sur un mode routinier : réveil à 8 heures, entraînement sportif, repos, repas hâtif, préparation du "grand show". Le soir venu, des spectacles ingénieux sont organisés à deux. Au bout de 7 jours, leur train-train, y compris la fabuleuse "course de Super 8", commence à les ennuyer. La vie en autarcie ne peut plus durer. Ils inventent alors le "principe du canapé", qui leur permet de se sortir d'affaire quelle que soit la situation sociale : le bon débarras, la vengeance, l'opportunisme. Alliant la théorie à la pratique, ils se baladent sur le chemin du grand ouvert en portant ce mobilier à travers champs.

Mike Guermyet
Samuel Hercule

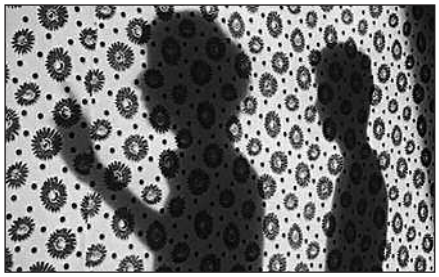
Mike Guermyet (né en 1980) et Samuel Hercule (né en 1977) sont deux jeunes cinéastes liés au théâtre, aux arts plastiques et à la musique. S.H., comédien et contrebassiste, a conçu depuis 1997 avec sa compagnie, La Cordonnerie, des films muets aux propos burlesques, tels qu'*Hippolyte et le secret du professeur Grobus* et *Jean Tambourin prend des vacances*, qui ne peuvent être vus que lors de ciné-concerts. M.G., joueur de guitare et de piano, réalisateur des *Oiseaux brillent, le soleil chante* (1998), a travaillé comme comédien dans le court métrage *Bébé requin* de Pascal-Alex Vincent (2003) et dans la pièce musicale *Youpla Youpla* de Balthazar Chapuis, après ses études de plasticien à l'école des Beaux-Arts de Lyon. En 2000, ils forment à eux seuls un groupe de chanson française, les *Gay pneus*, aux paroles et musiques originales, et réalisent une série de courts en vidéo : *Vertiges* (2001). L'argent de leur CD *La Chorale de la femme à barbe* les aide à monter leur premier "film", *Le Principe du canapé* (2003).

FICHE TECHNIQUE

Production Sombrero Productions
Scénario, voix Mike Guermyet, Samuel Hercule
Image Tibo Richard, Xavier Arpino
Son Raphaël Mouterde, Nicolas Delatte
Décors Luc Vernay
Musique Timothée Jolly, Denis Mignard
Montage Pierre Gibert, Philippe Vincent
Interprétation Samuel Hercule, Mike Guermyet, Mathieu Perrin, Renaud Pierre, Frédéric Mille, Bougemah Zoulef, Laurent Combe, Cécile Hercule, Sébastien Roch…

France, 2003, 10 minutes, 35 mm, 1/1,66
Noir et blanc - Visa n° 109 620

Projections spatiales



Les créateurs ont mis en place une structure dramatique "en trois parties". Le récit en images se construit à partir des limites de l'espace de vie : 1) le choix de la séquestration volontaire, 2) l'invention de génie, 3) la voie de la sortie. On repense aux lieux représentés — l'arrière-plan urbain des mauvaises rencontres, l'appartement du parti-pris autarcique, la rue en sens interdit des trois démonstrations pratiques, le champ d'herbe à perte de vue — en les remettant dans l'ordre chronologique de cette drôle d'histoire racontée au passé. Mais l'articulation de l'intérieur et de l'extérieur dépend aussi des lois spatio-temporelles de la création : relation du lieu filmé au cadre de l'image filmique, rapport contigu et absolu du champ au hors-champ, démontage des décors dans le même plan. Ce qui a lieu à l'écran s'inscrit par rapport au temps de la voix *off* et se comprend toujours à partir d'un dispositif de projection : diapositives, coureurs filmés et ombres portées sur le mur de l'appartement, projection de l'esprit… du dedans au dehors et du dehors au dedans.

UNE CRÉATION DE TOUTES PIÈCES

Au commencement étaient le noir et les chuchotements, puis les bruits du maniement d'un appareil. De fait, le destin du visible (cartons, dessins d'école, intérieur/extérieur) est calé, non sans quelque difficulté de départ, sur la projection de diapositives : enchaînement des prises de vues entre deux glissements du noir à l'écran. Les plans-diapos deviennent une unité de perception pour le spectateur au-delà du générique (de la diapositive 1 (D1) à la diapositive 3 (D3)) et du prologue (D4 à D7). À côté du défilement filmique de 24 images par secondes, le montage de la projection impose une discontinuité alternative que renforcent les pauses du discours dans une version édulcorée de l'Ancien Testament : « *7 jours, c'est le temps qu'il fallut à Dieu pour créer* (D4)*, ciel et terre* (D5)*, faune et flore* (D6)*, Homme et Femme* (D7)*, Simon and Garfunkel.* » La durée de la représentation dépend ainsi du bon vouloir des d(i)eux aux commandes. La mise en parallèle de la Genèse et de la création du monde filmique assimile le plan du lieu intérieur à un plateau de théâtre filmé caché derrière une image dessinée[1]. Le décor minimaliste (papier peint fleuri, cadre accroché, tapis à pois au sol) apparaît créé de toutes pièces, telle l'abstraction poétique d'un appartement. Quelles en sont les limites ?

HORS-CHAMP DANS LE CHAMP

Les plans d'intérieur désignent, au-delà du cadrage fixe, un espace hors-champ par les entrées et sorties incessantes des personnages sur les bords latéraux, les regards-caméra, les intrusions surprenantes d'objets et les bruits d'ambiance domestique. Plutôt que d'imaginer d'autres pièces, on prolonge l'espace de déambulation et de circulation des corps. *Le Principe du canapé* illustre de façon jubilatoire les propositions théoriques de Noël Burch[2] relatives aux "six tranches du hors-champ" : les quatre tranches autour du cadre (en haut, en bas, à droite, à gauche), la cinquième tranche "derrière la caméra" et la sixième "derrière le décor". Cette dernière, habituellement signalée par l'ouverture de la perspective, connaît ici un traitement spectaculaire. L'écroulement du seul p(l)an de mur visible donne une porte de sortie directe sur le paysage, détruisant, au passage, toute tentation de réalisme spatial. Le tableau de famille final du "salon", où les acteurs sont assis sur le canapé sous l'œil des deux créateurs, avant l'insert sur le cadre exhibant une photo(copie) d'un sofa fleuri et le basculement de la paroi, laisse d'ailleurs entendre les souffles voyageurs du grand large.

DEHORS AU DEDANS

Le champ dans lequel s'enfoncent en musique les porteurs de canapé est le même que celui du début. Lors du générique il est cependant traversé dans le sens de la largeur et glissé entre deux cartons qui utilisent le motif grossi des fleurs du papier-peint comme fond aux mentions du hors-cadre (la maison de production fictive, C(oup)D(e)B(arre) Prod., et le titre de l'œuvre). Ce procédé décoratif peut être vu après coup comme un effet d'encadrement de l'extérieur coincé entre deux gros plans d'intérieur. Par la suite, avant la sortie finale, les éléments visuels du dehors s'immiscent au dedans soit par surimpression (réminiscences des mauvaises têtes projetées sur le mur derrière leur visage) soit par montage "à l'air libre" (vision des trois pires rencontres possibles en ville). Utilisant un principe de répétition ternaire (carton sur fond fleuri, cadrage fixe, bruitage continu de la circulation, commentaire primesautier de la situation), les scènes de rue ont un statut équivoque entre la vue de l'esprit et le principe de réalité. Mais alors, par quelle intervention du Saint-Esprit tout ce beau monde se retrouve-t-il dans l'appartement ?

EFFET-LIMITE

Le Principe du canapé construit un non-sens spatial si on s'en tient aux repères cartésiens. Le montage alterné de la "course de super 8" exprime justement le pouvoir magique du lieu filmique. Étant donné l'emplacement de face des hommes à la caméra, la projection a lieu sur la paroi opposée au mur du fond. Et pourtant, inutile de nier qu'on voit le spectacle se dérouler à l'arrière-plan, comme si cet unique pan du visible était le seul écran de projection imaginable. À travers les fleurs géantes du fond, les figurines courent avant de s'essouffler, car il n'y a pas assez d'air libre. L'effet-taille de la miniaturisation sportive et l'effet-miroir des personnages qui projettent à l'intérieur leur image filmée à l'extérieur déplient le champ-contrechamp sur une même surface. De fait, les limites de l'espace, figées par le cadrage fixe, sont constamment déplacées pour réinscrire les corps en mouvement dans de nouveaux champs des possibles. Telle est la logique poétique de l'absurde. ☞

1. Voir Analyse de séquence p. 12.
2. Noël Burch, "Nana ou les deux espaces", *Cahiers du Cinéma*, n°189, avril 1967, p.43.

ANALYSE DE SÉQUENCE

Cadre de vie

On va suivre ici l'enchaînement de trois plans (début à 45 secondes, durée 3 minutes) montrant l'appartement, avant le changement de cadrage. Chaque plan donne de nouvelles dimensions à l'espace-temps de la représentation en exposant le jeu des cinéastes-comédiens avec les limites filmiques de l'enfermement.

Le premier plan de la séquence est dévoilé par le rabattement vers l'avant-champ de la septième diapositive du générique représentant un couple idéal hétérosexuel selon le graphisme publicitaire d'un temps révolu (**1a**). La disparition de ce que l'on assimilait à une image fixe projetée (**D**), et qui est en fait un panneau dessiné amovible de grande dimension, permet de rentrer dans l'appartement, sans opération de montage. Le changement de décor dans la profondeur de champ instaure ainsi une rupture sans discontinuité de la prise de vue. Le commentaire, engagé quelques diapositives plus tôt, achève la description de la Genèse par une proposition *rock'n folk* : « *Simon and Garfunkel* ». Deux jeunes hommes se présentent de face, au centre et sur pied dans le plan moyen fixe qui instaure le cadrage matriciel du lieu de vie. En **1b** on entend un accord de guitare pour ponctuer la fin de la phrase. La voix *off* poursuit avec un effet d'anaphore : « *7 jours, c'est le temps qu'il nous fallut pour comprendre notre erreur* » (reprise du prologue : « *7 jours, c'est le temps qu'il fallut à Dieu pour créer* »). Elle commande le déplacement automatique et gracieux des deux personnages qui sortent par la gauche pour vider le plan : rotations en chaîne des têtes, grandes enjambées en rythme en **1c**. Le lieu intérieur apparaît bien nu : un mur, un cadre, un tapis (**1d**).

L'enchaînement du premier plan (**1a** à **1d**) au deuxième plan (**2a** à **2d**) instaure un schéma audiovisuel : plan fixe vide (**1d**), enclenchement sonore de la diapositive suivante, image noire (**N**), plan fixe vide (**2a**). De fait, le montage d'une projection fictive assure la reprise du visible d'un plan à l'autre par la répétition du dénuement décoratif. Encadré par des noirs bruyants, le deuxième plan donne lieu à des événements figuratifs qui initient une disjonction entre l'avant-plan et l'arrière-plan et une variation de vitesse dans la durée. Cette mise à mal du *continuum* spatio-temporel liée à la mécanique des corps et à l'animisme du décor exprime l'esprit burlesque d'un dérèglement domestique.

Il n'est pas anodin qu'un effet sonore hors-champ, le tic-tac d'une horloge, se mette alors en place, créant l'illusion d'une commune mesure aux déplacements sur scène. Mike fait un petit tour muni d'un ventilateur lumineux (**2b**) tandis que la voix commente : « *L'air libre nous manquait.* » Quand il sort au premier plan par la gauche, le frigo poussé par son acolyte entre à l'arrière-plan par la droite. Se produit dès lors un effet de rupture dans le bloc de temps qu'est supposé être le plan. Les cinq allées et venues du vidage de frigidaire, ouvert cérémonieusement par le portier impassible, se produisent à vive allure. On comprend mieux pourquoi leurs vivres s'amenuisaient. Les sonneries du téléphone retentissent hors-champ en **2c** puis *in* quand l'appareil de communication apparaît, tel un ovni, décollant du sol. « *Et ce téléphone qui sonnait nous rappelait que nous avions une mère.* » L'intrusion de la main qui raccroche, en **2d**, bouscule la place du spectateur. Le changement de mise au point du mur à 8 mètres, au téléphone à 50 centimètres (zoom avant) tend à sensibiliser, sur un mode comique, à la dimension animiste que prennent les objets du quotidien quand on reste enfermé chez soi. Le terrible engin disparaît. L'image floue du mur retrouve sa profondeur de champ (zoom arrière). Le plan à nouveau net enchaîne comme prévu sur le vide, le noir, et le bruit du projecteur de diapo (enchaînement de plans non reproduit ci-contre).

Le troisième plan réagit par un funeste événement à la menace de l'ennui. Le cadre-photo du petit canapé, éclairé puis obscurci, se décroche du mur et se brise en tombant. Parodie d'enterrement (**3a**, le cadre est mort, vive le cadre) lors d'une procession ponctuée par trois gongs. Le bruit du tic-tac s'arrête. Cette interruption coïncide avec l'annonce du programme narratif : « *Et pourtant, nos journées étaient bien organisées.* » Les trois unités de lieu, de temps et d'action sont revues et corrigées par cette mise en scène des habitudes. L'emploi du temps se déroule à l'écran en accéléré. Le lieu unique est transformé par les jeux de lumières, les costumes et les accessoires : obscurcissement lors de l'intrusion d'un polochon dans la "salle de sport" (**3b**), éclairage aux chandelles pour le coin "cuisine" (**3c**), chaises musicales et tapis volant l'après-midi.

La disparition truquée de Samuel s'inscrit dans la continuité esthétique du plan qui comporte plusieurs prises de vues. Des petites sautes de l'image, qui ne sont perceptibles que si on les cherche du regard, se glissent lors des raccords transparents entre les plans vides du décor. Le plan est ici considéré en tant que « *bloc d'espace et de temps fictif construit par le film* »[1], perceptible par le spectateur, et non en tant qu'unité technique de tournage/montage. Le plan du quotidien répété a néanmoins une fin. Le soir, les cadres tombent du ciel pour le "grand show" qui se déroule dans le noir (surcadrages en **3d**). Le commentaire drôlatique enfonce le clou (du spectacle) : « *Démonstrations de dressage animalier et numéros d'avaleur d'antenne de télévision bulgare.* » Quand les comédiens se retrouvent obligés de sortir leur caméra pour s'amuser, c'est la dernière vue avant le montage de plans rapprochés. Le récit en images va quitter un temps le cadrage unique de l'appartement (**3e**). ☞

1. Emmanuel Siéty, *Le Plan. Au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. "Les petits Cahiers", 2001, p. 14.

ATELIERS

Le film est aussi un hommage au cinéma des origines. Facile de recenser en classe les indices d'une filiation qui, à certains moments, tient du pastiche. Recours au noir et blanc et absence de dialogues sont relevables en premier lieu. Les cartons et l'utilisation du plan-séquence fixe sont aussi repérables ; on peut même comparer les trois "Situations" de Guermyet et Hercule au cadrage d'un coin de rue par l'opérateur Lumière dans *Le Faux Cul-de-jatte* (1900 ; commenté par Alain Bergala dans *Le Cinéma une histoire de plans*, Les Enfants de cinéma). L'accélération temporelle de la séquence du repas renvoie quant à elle à la projection aujourd'hui saccadée des films muets. Le *slapstick* est convoqué par plusieurs séquences burlesques dont l'une au moins fait rire d'une chute ("2e Situation"). Autres allusions : le duo comique peut être un avatar de Laurel et Hardy tandis que les chutes du cadre et du mur, motifs éminemment keatoniens, évoquent surtout *La Maison démontable* (*One Week*, 1920). Enfin, l'effet de la projection murale n'est pas sans rappeler les chronophotographies de Jules Marey.

Hasard objectif ? Référence inconsciente ? *Le Principe du canapé* peut être l'occasion de découvrir l'œuvre de Roman Polanski. Si le rapprochement le plus évident est fourni par *Deux Hommes et une armoire* (court métrage sans dialogues aujourd'hui réédité en DVD) il faut remarquer que le transport de l'objet vient signifier, dans le film de 1957, l'aliénation de personnages dont le « *bizarre fardeau* » leur vaut, selon le réalisateur, « *d'être rejetés et persécutés partout où ils vont* ». Remarquons également que le principe du couple masculin inséparable rappelle un autre court-métrage héritier du burlesque, *Le Gros et le Maigre* (1961), annonciateur du duo du *Bal des vampires* (1967). On notera enfin que la plupart des longs métrages du maître polonais renvoient au huis-clos et à la phobie de la claustration. Les appartements de *Répulsion* (1965), de *Rosemary's Baby* (1968), du *Locataire* (1976), ou du *Pianiste* (2003) sont aussi anxiogènes que l'île de *Cul de sac* (1966), le bateau du *Couteau dans l'eau* (1962) ou le radeau de *Pirates* (1986).

D

N

3a

1a

2a

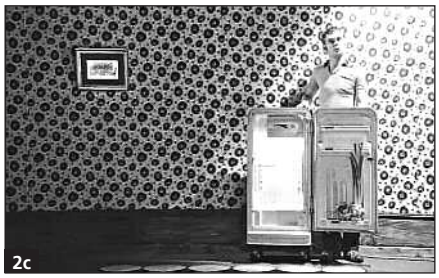
3b

1b

2b

3c

1c


2c

3d

1d

2d

3e

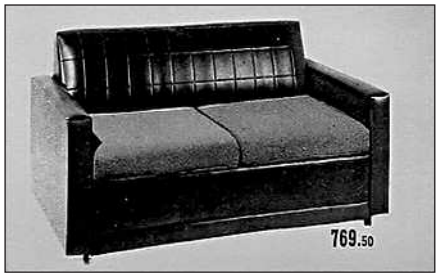
ATELIERS

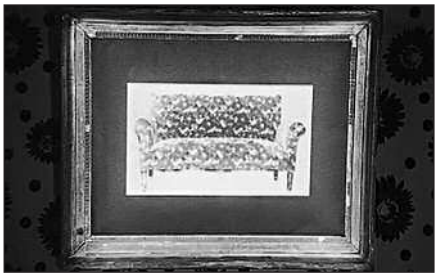
Parler de l'objet dans le film présuppose une recherche sur le terme *animisme*. On s'attachera donc à montrer que les objets inanimés semblent avoir une âme pour Guermyet et Hercule. Témoins l'énorme téléphone, symbole de l'envahissement maternel, le cadre qui s'effondre sous l'ennui ou le réfrigérateur impérial au service duquel semble attaché un domestique. Le cas du canapé est plus complexe puisque le détournement de son usage habituel (qui est, rappelons-le, de favoriser l'avachissement devant la télévision) affirme paradoxalement sa réité. Nous sommes donc ici plus près de l'utilisation de l'objet que fait le théâtre de l'absurde avec *Les Chaises* d'Ionesco (1952), l'appareil à sous du *Ping-Pong* d'Adamov (1955) ou les poubelles de *Fin de partie* de Beckett (1957) que de la personnification érotisante orchestrée par Crébillon fils dans *Le Sofa* (1742). Il n'est pas interdit, dès lors, de faire du canapé du film le descendant affranchi des deux divans décrits dans la première page des *Choses* de Georges Perec (1965).

Le Principe du canapé permet d'aborder la notion de kitsch. On s'attachera à montrer en quoi la définition du dictionnaire se révèle ici pertinente. Selon le *Robert*, kitsch « *se dit d'un style et d'une attitude esthétiques caractérisés par l'usage hétéroclite d'éléments démodés ou populaires, considérés comme de mauvais goût par la culture établie et produits par l'économie industrielle* ». Les éléments de décor, soigneusement choisis, peuvent être relevés (papier peint à fleurs, moquette à pois, appareils ménagers rétro). Les références musicales, datées, valorisent une subculture véhiculée par la radio (Simon and Garfunkel, Compagnie Créole, reprise par Dalida et Delon d'un succès italien). Plus subtilement, le catalogue de vente par correspondance et le principe de la "soirée diapos" décrivent l'élaboration et la structure du film en renvoyant à un art de vivre historiquement daté. On pourra enfin mettre le ton décalé des réalisateurs en rapport avec la vogue actuelle — nécessairement ambiguë — des humoristes kitsch, des Vamps aux Deschiens en passant par Shirley et Dino.

Regards croisés sur la création

Propos de Mike Guermyet et Samuel Hercule





À Lyon, un jour de 2002, les artistes ont dû transporter le canapé de Mike entreposé chez Samuel. Grâce à leur encombrement visible, ils ont évité une conversation embarrassante avec une vague connaissance croisée dans la rue. L'anecdote a fait son chemin pour devenir "le principe du canapé" : un stratagème absurde qui permet d'éluder les ennuis sans se réfugier dans l'ennui autarcique.

QUESTIONS DE TONS

Les auteurs-réalisateurs-décorateurs-narrateurs-acteurs ont voulu donner à leur film la forme initiale d'un "exposé" en instituant une double présence : à l'image et derrière l'écran. L'intégration d'une voix off atone, énoncée chacun leur tour, s'est imposée très tôt comme une évidence pour mettre en place l'histoire visuelle qu'ils interprètent sur la scène de l'appartement. En dépit de leurs sensibilités cinématographiques distinctes — S.H. (le blond) vient du muet et M.H. (le brun) du chanté — les deux créateurs se sont clairement accordés sur le rapport texte-image, imaginant des effets variables d'annonce ou d'écho entre l'énonciation du commentaire et l'action filmique : « *On dit ce qui se passe et il se passe ce qu'on dit* » (S.H.). Ils ont écrit le texte avant le tournage, parfois la veille, pour initier des « *ponctuations et des correspondances rythmiques entre le phrasé et la gestuelle* » (M.G.). À ce propos, une des premières envies artistiques a été de développer une « *esthétique du tract* » (M.G.) pour le spectacle des ombres portées, puis de détourner la rhétorique du « *meeting politique* » (S.H.) par le langage visuel. La parole des mains se libère des marques déictiques (moulinets, doigts pointés) pour créer un jeu mimétique entre le discours énoncé et les gestes d'illustration ("Mur de Berlin" fait maison, cheval de trois doigts, "leurre" mimé l'heure).

La question du film-manifeste soulève des réponses croisant politique et esthétique. Aux yeux de M.G., « *le pamphlet politique devient ainsi un pamphlet absurde mettant à nu le décalage entre l'image et le texte par le biais des glissements du sens* ». S.H. se replace dans une perspective engagée « *contre le consensuel moral dominant* ». À la Trinité se substitue le triple ressort du principe du canapé servant à la sélection des échanges, à la réussite, et au coup bas ! Pour Mike, Samuel "s'emballe" après coup car leur message n'est pas antisocial. Leur film à deux voix privilégie surtout l'autodérision et développe un ton cynique, assez contemporain, de par les effets de surprise visuels et textuels qu'il met en scène. En fait, les deux s'entendent pour jouer sur plusieurs tableaux — le cinéma et le théâtre, l'actuel et le nostalgique, le langage corporel et la musicalité des mots — pour mieux singulariser l'humour pince-sans-rire de leur univers. M.G. parle d'une « *esthétique nostalgique, et non passéiste, tournée vers les sixties* ». S.H. affirme son désir d'ancrer la fiction dans un temps vaguement situé entre les années 50 et 70 par le choix méticuleux des accessoires (téléphone, frigo, pages des catalogues Manufrance trouvés chez son père). L'utilisation du noir et blanc, assez contrastée, permet à leurs yeux de « *rentrer tout de suite dans le monde du film* » (M.G.), de le rendre crédible et poétique en « *aplanissant ce qui est fait de bric et de broc* » (S.H).

VUES DE TOURNAGE

Les artistes insistent sur l'importance de l'expérimentation et de l'improvisation pendant la petite semaine de tournage effectué en août 2002 sur le plateau scénique du Théâtre de la Platte à Lyon, à l'exception des plans en extérieur. Les éléments sonores ont été enregistrés par la suite en studio. Pour Samuel, « *il s'agissait d'exprimer de façon ludique la thématique de la vie en autarcie en s'amusant avec le cadre* ». Le choix de la fixité du cadrage est intervenu après quelques hésitations, notamment l'option d'un panoramique à 360° pour représenter l'enfermement spatial. L'habilité à « *habiller un lieu nu* » par la mise en scène reflète l'ingéniosité « *des petits jeux des personnages contre l'ennui* » (M.G.).

La difficulté pour maintenir le cadrage fixe et le raccord lumière entre les prises a mis à mal la conception originale d'« *un faux plan-séquence* ». Cet aléa de la réalisation leur a donné l'idée d'insérer des coupes noires entre les plans d'appartement en prolongeant le principe liminaire des diapositives. Mike commente la réussite apparente d'un autre raccord "cache-misère". Le trucage de la disparition de Samuel, lors de sa traversée du cadre sur roulettes, a ainsi permis de cacher un jump-cut trop visible. S.H. éclaire le travail de maîtrise corporelle qui a pallié les contraintes techniques : ralentissement physique de leur jeu d'acteurs filmé à six images par seconde puis déplacement normal lors du vidage du frigo pour obtenir un effet d'accélération à la projection sans changer la vitesse de la caméra au sein du même plan ; « *travelling de comédiens pour plonger leurs visages dans le flou du souvenir* » en évitant l'inconvénient du zoom avec une bascule de point optique.

Cette création en tandem, devant et derrière la caméra, a marché sans cesse sur le décalage entre l'action et la réaction, orchestrant un "effet Koulechov" à deux têtes.

N.B. : Les propos des deux réalisateurs confrontés dans ce texte ont été recueillis séparément.

Sorties de l'enfermement au cinéma

JEUX DE CADRE

Un des plus beaux films jamais réalisés sur l'enfermement dans un appartement est le moyen-métrage expérimental de Michael Snow, *Wavelength* (1967). Pendant plus de quarante minutes un zoom avant parcourt l'espace d'un atelier new-yorkais. Le voyage spatial, qui comprend des micro-événements narratifs et des modifications plastiques, met à l'épreuve l'attention audiovisuelle du spectateur (travelling optique, crescendo du son sinusoïdal). Le mouvement d'approche s'arrête sur la photographie d'un océan accrochée au mur, au fond de la perspective : l'immensité des vagues (waves) fait écho à la longueur d'ondes (wavelength). L'image fixe, traitée en surimpression plein-cadre, finit par abstraire les limites du lieu représenté.

Ces effets (agrandissement photographique et centrement du surcadrage) peuvent renvoyer au *Principe du canapé*, où les jeux de cadre prennent une dimension plus ludique et moins conceptuelle. Dans le coin du cadrage fixe de l'appartement, la photo du petit canapé, après la confection de ce dernier à travers le montage des pages Manufrance, réapparaît agrandie, grâce à une sorte de zoom décoratif par la modification même de l'objet. Le cadre-photo se retrouve alors seul, centré, dans deux plans rapprochés avant la mise en mouvement stratégique : le panoramique sur le mur (explication théorique), la chute du mur dans le champ (application pratique). Le "principe du canapé", c'est donc ce "bon plan" social qui permet de sortir de l'enfermement par le cadre.

DE LA CHAMBRE À LA SCÈNE

Il est intellectuellement tentant de rapprocher cette histoire des *Kammerspielfilme* d'antan ou plus récemment des essais modernes sur la vie en vase clos[1]. Dans *Film* d'Alan Schneider (1965), d'après un scénario de Samuel Beckett, O, qui n'a qu'un œil (Buster Keaton), se réfugie chez lui pour échapper au regard d'autrui. En suivant le vieil homme chapeauté de dos, on connaît le *modus operandi* qui condamne toutes les ouvertures d'une chambre (porte à fermer, fenêtre à voiler, miroir à couvrir, regard animal à chasser, motif oculaire à occulter, photographies et portrait à déchirer, double de soi à semer) de façon à ne pas être poursuivi et médusé par son propre regard. Mais il ne faudrait pas perdre de vue que la réclusion des personnages dans *Le Principe du canapé* sert de prétexte à tous les amusements. Le ton du film ne se prête pas au métadiscours sur l'enfermement. La vie en autarcie "réfléchit" les conditions du spectacle et les départs du réel.

Le film célèbre la frontalité et la fascination du visible, en s'emparant des illusions spatiales. Le "grand show", dont le cadrage n'est pas sans rappeler le tableau du cinéma primitif, invente un petit théâtre privé de foire domestique. Le plan des ombres, quand les mains ont la parole, peut faire penser à l'exposé spectaculaire du Docteur Treves dans *Elephant Man* (1980) de David Lynch. La séquence se déroule dans un amphithéâtre. Le bon docteur pointe les difformités du monstre, éclairées par un projecteur. Le spectateur de cinéma ne devine le corps qu'à travers le tissu blanc froncé de la cage mobile d'exhibition. Dans un genre moins monstrueux, on peut croire que les exposants omniscients se sont dédoublés et déplacés, pour mimer le principe du canapé, derrière le mur-rideau d'un théâtre d'ombres chinoises. Ce sont en fait des ombres portées sur le mur, mur d'images qui finira bien par tomber.

MOBILE HOME

L'habillage plastique d'ombres et de lumières redéfinit l'espace architectural intérieur. La chute du film, la révélation du décor démontable, évoque les déconvenues burlesques du héros avec l'espace dans *Cadet d'eau douce* (*Steamboat Bill Junior*, 1928) lors de la séquence de la tempête : de l'envol des murs de l'hôpital jusqu'à la retombée dans le champ, le corps du jeune Keaton connaît des trajets insensés en traversant le cadre sur un lit à roulettes. Dehors, les façades des maisons lui tombent dessus sans lui fracasser la tête, puisqu'il passe à travers la porte d'entrée en restant sur pied à l'air libre.

Le court métrage muet de Roman Polanski, *Deux Hommes et une armoire* (*Dwaj ludzie z szafa*, 1957), prolonge les vues extérieures du *Principe du canapé* en jouant la même musique de l'absurde. Deux Polonais, un petit et un grand, sortent de l'eau avec une armoire qu'ils baladent en ville. Mais le transport encombrant d'un buffet ne produit pas les mêmes effets que dans les situations pratiquées par les jeunes Français. Face à la dure réalité — impatience féminine, attaque de voyous, matraquage policier — les deux héros finissent par retourner à la mer pour s'y jeter. Connexion filmique, métaphore sociale à l'envers, à quelque cinquante ans d'intervalle, d'autant plus étrange que M.G. et S.H. n'avaient pas vu cette œuvre de Polanski avant de tourner.

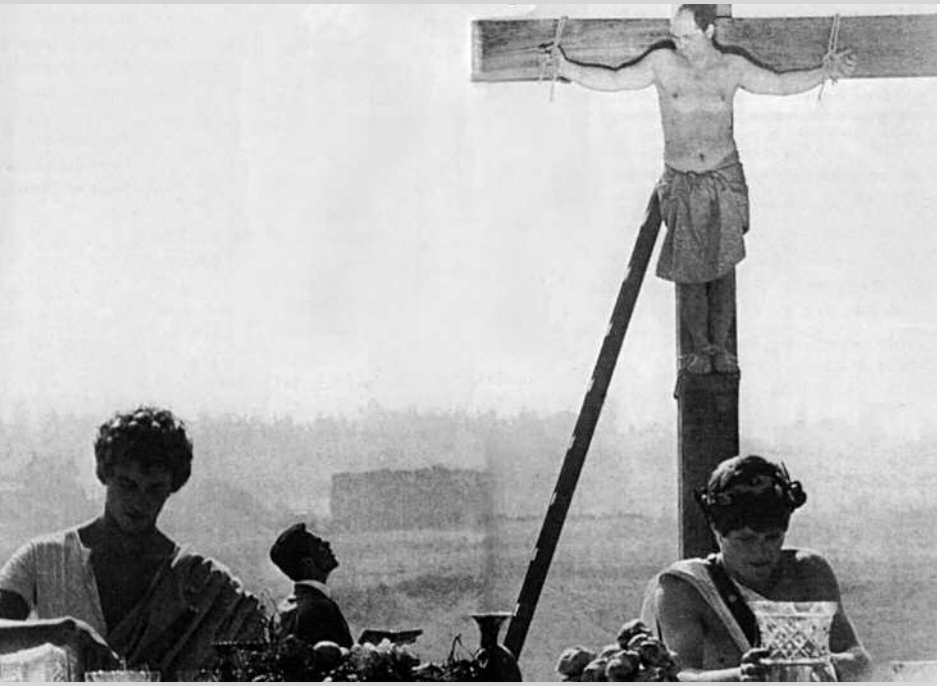
1. Voir Raymond Bellour, "La Chambre" (pp. 281-317), *L'Entre-images 2*. Mots, Images. Paris, P.O.L./Trafic, 1999.

"Parole, Parole"

À la grande différence de *Fast film*, la seule référence explicite du *Principe du canapé* à une autre œuvre est un fragment textuel d'une chanson populaire. La voix off emprunte la proposition sémantique "Caramels, bonbons et chocolats" à un tube des années 70, *Parole, Parole*[1].
Le clin d'œil à la variété française en dit long sur l'apparente divergence des deux auteurs au sujet de la parole au cinéma. L'utilisation de la voix off est une nouveauté pour S.H., amateur du burlesque de Chaplin à Kaurismäki, qui déclare : « *Le cinéma ne passe pas par le texte.* » M.G., adorateur de Demy, Allen et Buñuel, a coécrit le film "comme une chanson, en privilégiant les sonorités et la rythmique" et en insérant des mentions musicales (création de Simon and Garfunkel dans l'appartement, allusion à la Compagnie Créole[2]). À travers ces références familières, les artistes semblent désigner la contre-référence commune à leur univers : les films à message qui "parlent" du réel. Il n'est pas anodin que la citation de Dalida ait lieu juste après une pique sur le cinéma sociologique anglais. Lors du "plan-prise de tête" (projection de têtes à l'arrière-plan), la voix off se moque du langage convenu de tous les jours ainsi que de la pauvreté des exégèses sur Ken Loach avant de faire appel à la chanson déjà citée pour commenter : « *Paroles, paroles, paroles, paroles.* »
Le double discours (jeu entre le discours intérieur et extérieur, défense d'un cinéma irréaliste) conduit à l'invention du "principe du canapé". Les visages des deux acteurs, éclairés par une idée lumineuse, se tournent soudain vers la caméra pour un effet d'annonce : ils ont trouvé. Mais la confection du fameux meuble se déroule hors-champ, nous n'en avons l'écho qu'à travers l'insertion de pages des catalogues Manufrance (imprimés et photographies des années 20 et 50). Ce montage audiovisuel peut se comprendre comme l'illustration métaphorique du "principe de la création" : à la source de l'oeuvre, il y a autant le réemploi d'éléments préexistants (le catalogue) que la magie bricoleuse des mains invisibles du hors-cadre. De fait, le dispositif des diapositives construit dès le départ une mise en abyme du processus créatif en se servant avec humour de la toute-puissance des voix de l'ombre. La citation se conçoit alors implicitement, et non plus explicitement (effets de reconnaissance objective ou déclarations de principe des auteurs). Elle génère ainsi plusieurs réflexions possibles sur le mode de la fiction, entre esthétique du recyclage et fantasme d'auto-engendrement.

1. Paroles et Musique : Michaele, M.Chiosso, G.Ferrio, 1973. Interprétation : Dalida qui chante et Alain Delon qui se contente d'énoncer *rien que des mots* de sa belle voix d'homme.
2. La voix *off* caractérise ainsi la *situation n°1* : « *Un petit matin pluvieux, le genre de temps à déprimer toute la Compagnie Créole* » (groupe des années 80 connu pour des hymnes tel que *C'est bon pour le moral*).

La ricotta



par ***Francisco Ferreira***

Dans la banlieue de Rome, lors du tournage d'un film sur la Passion, Stracci, un miséreux interprétant le bon larron dans la scène du Golgotha, cherche désespérément à assouvir sa faim. Il finit par vendre le chien de la star du film à un journaliste venu interroger le réalisateur sur le plateau, ce qui lui permet de s'acheter une part colossale de ricotta. Surpris par les autres acteurs et les techniciens alors qu'il mange goulûment son fromage, le sous-prolétaire suscite les rires et les quolibets. Indifférent à ces moqueries, il avale avec frénésie les victuailles qu'on se met à lui lancer, comme à un animal, pour se divertir. Mais le festin tourne bientôt au martyre : crucifié, Stracci meurt d'indigestion avant d'avoir pu prononcer la célèbre réplique que le cinéaste attend de lui : « *Quand tu seras au Royaume des cieux, rappelle mon nom à ton Père.* »

Pier Paolo Pasolini

Romancier, nouvelliste, dramaturge, essayiste, scénariste (notamment pour Fellini), mais avant tout poète, Pasolini a déjà réalisé deux longs métrages lorsqu'il tourne *La ricotta*, en octobre et novembre 1962 : *Accattone* (1961) décrit les mésaventures d'un petit proxénète ; *Mamma Roma* (1962) s'attache au parcours d'une prostituée qui cherche à changer de vie. Le court métrage est en fait le troisième épisode d'un film à sketches intitulé *Lavons-nous le cerveau*, dont le sous-titre en acrostiche, aujourd'hui souvent retenu comme titre de l'oeuvre, désigne les réalisateurs : *Rogopag*, un film de ROssellini, qui réalise *Illibatezza* ("Pureté"), GOdard (*Il Nuovo Mondo*, "Le Nouveau Monde"), PAsolini, et Gregoretti (*Il Pollo ruspante*, "Le Poulet fermier"). Un carton d'ouverture indique que les "joyeux principes de la fin du monde" sont le sujet des quatre sketches, mais Pasolini ne s'en est guère soucié : *La ricotta* provient d'un projet antérieur (qui devait être produit par Amoroso et Amato) et, surtout, le cinéaste y mène une expérience décisive sur le plan thématique et formel, qui aboutira au changement radical d'approche et de style de son long métrage suivant, *L'Évangile selon Saint Matthieu* (1964).

FICHE TECHNIQUE

Production Arco Film-cineriz, Lyre Film
Producteur Alfredo Bini
Scénario Pier Palo Pasolini
Assistants réalisateur Sergio Citti, Carlo di Carlo
Image Tonino Delli Colli
Décors Flavio Magherini
Architecte Flavio Mogherini
Costume Danilo Donati
Commentaire Carlo Rustichelli
Musique Alessandro Scarlatti : *Sinfonia* dalla *Cantata profana "Su le sponde del Tebro"* ; Giuseppe Verdi : *Sempre libera degg'io* dalla *Traviata* ; Francesco Biscogli : *Largo* dal *Concerto in re maggiore per oboe, tromba e fagotto, archi e bassi continuo* ; Tommaso da Celano : *Sequenza per la messa dei defunti Dies irae Dies illa* ; Antonioni-Fusco : *Eclisse Twist*
Montage Nino Baragli
Interprétation Orson Welles (le réalisateur, doublé par Giorgio Bassani), Mario Cipriani (Stracci), Laura Betti (la "diva"), Edmonda Aldini (une autre "diva"), Vittorio La Paglia (le journaliste), Maria Bernardini (la strip-teaseuse), Rossana Di Rocco (la fille de Stracci), Giuseppe Berlingeri (le producteur)

Italie, 1962, 35 minutes, 35 mm, 1/1,85
Noir et blanc et couleurs - Visa n° 50 118

Conversation improbable avec les cendres d'un poète

Ce texte, inspiré par l'entretien entre le cinéaste et le journaliste dans La ricotta*, est un montage de citations de Pasolini élaboré à partir de diverses sources.*

Le journaliste : « Permettez, je voudrais une petite interview. »

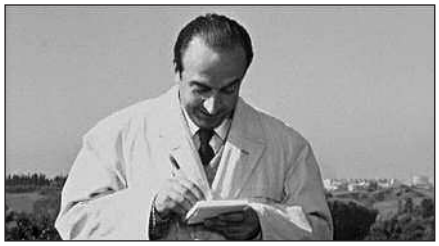
Le poète : « Pas plus de quatre questions. »

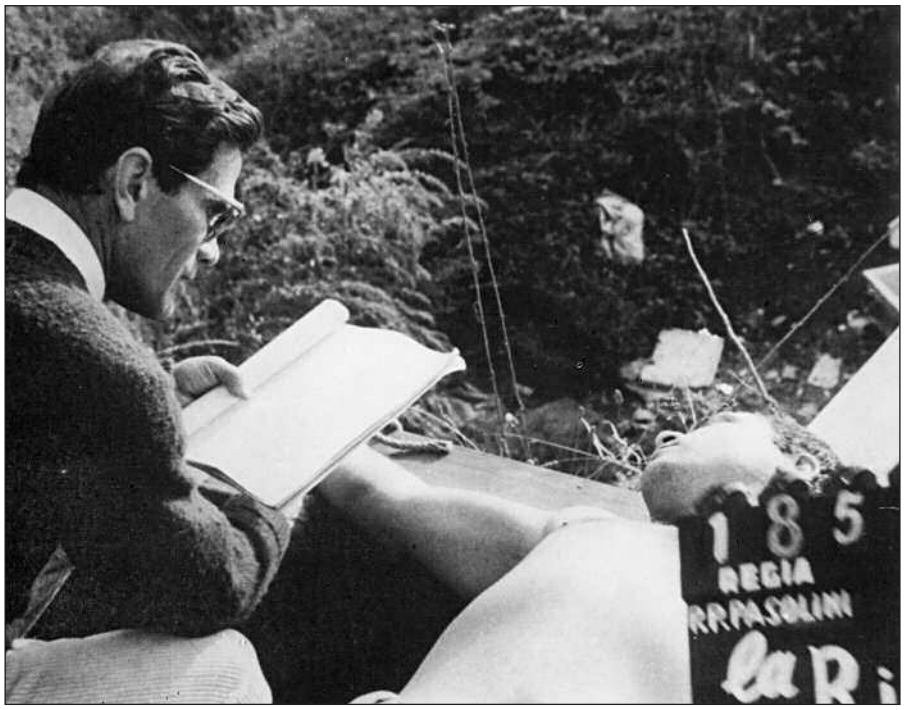
Le journaliste : « Merci. Première question : comment s'est formé votre goût en matière de cinéma ? »

Le poète : « Mon goût cinématographique n'est pas d'origine cinématographique, mais picturale. Les images, les champs visuels que j'ai dans la tête, ce sont les fresques de Masaccio, de Giotto — les peintres que j'aime le plus, avec certains maniéristes (...). Je cherche la plasticité, avant tout la plasticité de l'image, en suivant la voie jamais oubliée de Masaccio : son fier clair-obscur, son blanc et noir — ou bien, si vous voulez, en suivant la voie des Primitifs, en un curieux mélange de finesse et de grossièreté[1]. (...) [Mais] les passages "picturaux" [de *La ricotta*] sont des citations qui ont une fonction assez précise : (...) j'ai parfaitement reconstitué [les] tableaux [de Rosso Fiorentino et de Pontormo], non pas parce qu'ils représentent ma vision des choses, (...) mais tout simplement pour représenter l'état d'esprit dans lequel le metteur en scène qui est le protagoniste de *La ricotta* conçoit un film sur la Passion. (...) Ces citations relèvent ainsi presque de l'exorcisme : reconstitution très exacte, très raffinée, très formaliste, exactement ce que je n'aurais jamais voulu faire dans le Vangelo [*L'Évangile selon Saint Matthieu*] et que j'attribuais donc polémiquement au personnage du metteur en scène. »[2]

Le journaliste : « *La ricotta* mêle constamment le registre tragique et le registre comique... Est-ce qu'on ne pourrait pas dire que, finalement, toutes vos oeuvres, romans, films, poèmes, expriment surtout et à la fois une joie et une souffrance devant la vie ? »[3]

Le poète : « Depuis mon enfance, depuis mes premières poésies en dialecte du Frioul, jusqu'à la dernière poésie en italien que j'ai écrite, j'ai utilisé une expression tirée de la poésie régionale : "*ab-gioia*". Le rossignol qui chante "*ab-gioia*", de joie, par joie... Mais "*gioia*", dans le langage d'alors, avait une signification particulière de *raptus* poétique,





d'exaltation, d'euphorie poétique. [...] Le signe qui a dominé toute ma production est cette sorte de nostalgie de la vie, ce sens de l'exclusion qui n'enlève pas l'amour de la vie, mais l'accroît. »

Le journaliste : « Ah ! Et que pensez-vous de la mort ? »

Le poète : « [...] Une vie, avec toutes ses actions, est entièrement et vraiment déchiffrable seulement après la mort : à ce moment-là, ses temps se serrent et l'insignifiant tombe. [...] La continuité de la vie, au moment de la mort [...], perd toute l'infinité de temps dans laquelle, en vivant, nous nous prélassons, en nous délectant de la parfaite correspondance de notre vie physique — qui nous mène à la consummation — avec l'écoulement du temps : il n'y a pas un seul instant où cette correspondance ne soit parfaite. Après la mort, cette continuité de la vie n'est plus, mais il y a son sens. / Être immortels et inexprimés, ou s'exprimer et mourir. »[4]

Le journaliste : « Quatrième et dernière question : quelle opinion voudriez-vous que les spectateurs de vos films se fassent de vous ? »

Le poète : « Il danse... Il danse ! »[5]

Le journaliste : « Merci. Mes compliments. Au revoir. »

Le poète : « Eh ! "Je suis quelqu'un / qui est né dans une ville pleine de portiques / en 1922"[6]. C'est une poésie... En voici un passage : "[...] La vie s'exprime aussi par elle-même. / Je voudrais m'exprimer avec des exemples. / Jeter mon corps dans la lutte. / Mais si les actions de la vie sont expressives, / l'expression, aussi, est action. / [...] J'aurai toujours le regret de cette autre poésie / qui est action elle-même, / dans son détachement des choses, / dans sa musique qui n'exprime rien / sinon son aride et sublime passion / pour elle-même"[7]. Vous avez compris quelque chose ? »

Le journaliste : « Oui, j'ai bien compris : Bologne est pleine de portiques... Et vous êtes... *une force du Passé*. »

1. Pier Paolo Pasolini, "Mon goût cinématographique", in *Les Cahiers du cinéma*. "Pasolini cinéaste", Hors série, 1981, p. 23. Ce texte a été initialement publié dans le livre dont Orson Welles lit un extrait à Vittorio La Paglia dans *La ricotta* : *Mamma Roma*, Milan, Editions Rizzoli, 1962, p. 145.
2. Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli, "Entretien avec Pasolini", in *Les Cahiers du cinéma*. "Pasolini cinéaste", op. cit., p. 40.
3. Jean-André Fieschi pose cette question à Pasolini dans son documentaire *Pasolini l'enragé* (1966). La réponse est extraite du même film.
4. Pier Paolo Pasolini, "Etre est-il naturel ?", in *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p. 98.
5. Cette formule, utilisée par Welles à propos de Fellini dans *La ricotta*, répondait, dans un premier état du scénario, à une question sur "le cinéaste-écrivain P.P. Pasolini". Cf. Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 87.
6. Pier Paolo Pasolini, *Qui je suis*, Paris, Arléa, 1999, p. 15. Une première version de ce manuscrit inachevé a été publiée en 1980 par Enzo Siciliano, dans la revue *Nuovi Argomenti*, sous le titre *Poeta delle ceneri* (*Poète des cendres*).
7. Ibid., p. 60.

Jeter son corps dans la lutte

4 octobre 1962. Le tournage de *La ricotta* n'a pas encore commencé. Mais, déjà, un procès est intenté contre Pasolini au sujet du court métrage : Roberto Amoroso, qui devait le produire, mais n'a finalement pas réussi à le financer, reproche au cinéaste d'avoir cédé le sujet à Alfredo Bini, le producteur de ses deux précédents films. Ayant payé une avance pour le scénario, Amoroso estime avoir des droits sur lui, et il s'insurge, en outre, contre « *l'offense religieuse et morale qu'[il] lui inflige, à lui et au public potentiel* »[1]. Après six ans de procédure, la justice donnera raison à Pasolini.

1er mars 1963. *Rogopag* est sorti depuis une dizaine de jours. Au cinéma Corso de Rome, un officier de carabiniers interrompt la projection du film : il présente une ordonnance de saisie signée par le substitut du procureur de la République, Giuseppe Di Gennaro. Cette fois, le sketch de Pasolini est accusé « *d'outrager la religion d'État en représentant, sous prétexte de décrire un tournage cinématographique, certaines scènes de la* Passion du Christ*, dont il moque l'image et les valeurs qu'il représente, et ce par le commentaire musical, la mimique, le dialogue et d'autres manifestations sonores, en vilipendant les symboles et les personnages de la religion catholique* »[2]. Ainsi débute le second procès de *La ricotta*. D'abord condamné à quatre mois d'emprisonnement, puis acquitté en appel, Pasolini voit son film séquestré et mutilé. Pour en autoriser la projection, on lui impose en effet différentes coupures : sont supprimés, entre autres, les répétitions du mot « *La couronne !* », le strip-tease de l'actrice jouant Marie-Madeleine, les rires du comédien interprétant le Christ. La phrase finale de Welles est également modifiée : « *Pauvre Stracci, crever, ç'a été la seule façon pour lui de faire la révolution !* » devient : « *Pauvre Stracci, crever : il n'y avait pas d'autre moyen pour lui de nous rappeler qu'il était encore vivant !* » C'est sans doute cette dernière modification qui s'avère la plus significative ; elle permet de situer les attaques portées contre *La ricotta* sur le terrain qui leur convient — un terrain politique.

UNE PARABOLE POLITIQUE

Prévoyant, Pasolini avait cherché à se prémunir contre d'éventuelles accusations d'outrage à la religion avec le carton d'ouverture du film. Mais rien ne saurait empêcher les pharisiens et les marchands du temple de faire de mauvais procès — et pour cause ! En fait, les scènes coupées ne posent aucun problème sur le plan religieux ; *L'Évangile* n'y est jamais dénoncé, puisque la mise en abyme le met constamment à distance : ce ne sont pas Marie-Madeleine ou Jésus qui se dénudent ou éclatent de rire, mais des comédiens ; quant à la couronne d'épines, elle n'est ici qu'un accessoire de tournage... En réalité, le problème est ailleurs, non dans les séquences liées au tournage de la Passion (premier niveau de lecture du film : le niveau métafilmique), mais dans celles qui y échappent et qui, cette fois, réinterprètent effectivement le texte biblique à travers le personnage de Stracci (deuxième niveau de lecture : le niveau allégorique). Qu'on puisse transposer la vie du Christ dans celle d'un figurant en haillons[3] pour en faire le martyr d'une révolution manquée, voilà qui est insupportable aux représentants du pouvoir économique (Amoroso) et judiciaire (Di Gennaro) de la société italienne des années soixante ! Ce n'est donc pas l'offense religieuse qu'on juge, mais l'appel révolutionnaire.

Quel message politique transmet donc ce nouveau Christ issu du sous-prolétariat romain ? Lorsqu'il rejoue off la tirade du mauvais larron, avant de taire celle du bon dans la séquence finale, Stracci indique que sa vocation est de "mourir de faim" et qu'il préfère protester sur terre plutôt que se soumettre aux lois d'un paradis dont il se méfie. On retrouve bien le mot d'ordre de Pasolini : « *Être immortels et inexprimés, ou s'exprimer et mourir* », qu'il rapporte ici à une méditation sur la dénaturation du message christique, cet appel à la lutte transformé en argument de soumission par les autorités religieuses et morales. *L'Évangile selon Saint Matthieu* (1964) approfondira bientôt cette réflexion en rendant aux paroles de Jésus leur force provocatrice. Par ailleurs, cette séquence explicite mieux que toute autre l'enjeu à la fois thématique et formel de *La ricotta*, à savoir la confrontation du trivial (la terre, la nourriture, le corps) et du sublime (le paradis, l'art, le sacrifice).

DU SUBLIME AU GROTESQUE

En effet, à l'instar de Stracci qui oppose la lutte contre la faim à la promesse du paradis, Pasolini défend tout au long du film un art confrontant la musique populaire et la musique sacrée (stupéfiants jeux de contrepoint qui superposent le twist à la "nature morte" des plans d'ouverture et de clôture, ou aux reprises des tableaux maniéristes, mais aussi le *Dies Irae* de Tommaso da Celano aux plans censément comiques de Stracci découvrant dans la grotte que le chien a mangé son repas), la danse, le strip-tease et la peinture religieuse, le gag et la poésie (Stracci déguisé en femme, la séquence en accéléré où il achète le fromage). Cette esthétique "engagée" choisissant le grotesque contre le sublime hypocrite de la *Passion* que le cinéaste diégétique est censé réaliser, trouve son paroxysme dans la scène où l'on jette de la nourriture au figurant affamé, qui la mange avec une dérangeante bestialité : l'inconfort et le malaise qu'elle suscite annoncent déjà, d'une certaine manière, les scènes, évidemment plus extrêmes, de *Salo ou les 120 journées de Sodome* (1975). ☞

1. Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, op.cit., p. 84.
2. Cité par Martine Boyer et Muriel Tinel dans *Les Films de Pier Paolo Pasolini*, Paris, Ed. Dark Star, 2002, p. 43.
3. En italien, "stracci" veut dire "haillons".

AUTOUR DU FILM

Le maniérisme

Le terme de "maniérisme" désigne généralement la période de l'histoire de l'art comprise entre 1515 et 1580, entre le classicisme et le baroque. Signalant d'abord une rupture avec la Renaissance, son idéal d'harmonie et d'imitation de la nature, cette notion renvoie plutôt aujourd'hui à une continuation des recherches classiques, qui passerait par l'exacerbation de certains traits stylistiques des grands maîtres (rappelons que l'italien "*maniera*" signifie "style") : Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël. On peut, en fait, distinguer deux phases dans le maniérisme : l'époque de la Manière à proprement parler, illustrée notamment par Bronzino et Vasari, est précédée d'une phase d'expérimentalisme anticlassique, culminant durant la décennie 1515-1525, et dont les principaux représentants sont Pontormo et Rosso Fiorentino.

Les tableaux de ces deux peintres que Pasolini a retenus pour son film, *La Descente de croix* de Rosso Fiorentino[1] (1521, Volterra, pinacothèque) et la *Déposition de croix* de Pontormo[2] (1526, Florence, Santa Felicità), sont effectivement considérés comme deux chefs-d'oeuvre "anticlassiques" : on y retrouve le même refus d'un traitement perspectiviste de l'espace, accentué par la disparition du décor (Pontormo va jusqu'à éliminer la croix de sa *Déposition*) ; la même recherche de couleurs transgressives et stridentes (le fameux rouge de Pontormo, le jaune scintillant de Rosso) ; la même lumière crue et irréelle, qui confère aux personnages une apparence fantastique et fantoma-tique ; les mêmes schémas sinueux (la figure serpentine est un motif maniériste majeur) ; la même condensation des figures, soulignée chez Rosso par le vide au centre du tableau ; la même multiplication des éléments, avec des effets d'accumulation (des poses, des gestes, des directions de regards) et de saturation (des couleurs et des motifs). Tout cela concourt, dans les deux œuvres, à produire une impression d'excès, d'outrance, de complexité, d'incohérence même, qui s'oppose magistralement au goût de la Renaissance pour l'équilibre et la clarté de la représentation. Les corps, surtout, subissent un traitement inhabituel : leurs proportions sont déformées, leurs membres trop allongés, leurs postures improbables — et ils se tiennent sur un point d'appui instable (personnages maladroitement suspendus aux échelles chez Rosso, reposant sur la pointe des pieds chez Pontormo), qui menace l'équilibre précaire des tableaux tout entiers.

La reprise de ces *Dépositions* dans *La ricotta* a conduit les critiques à deux types dominants d'interprétation. Les uns affirment que le court métrage serait lui-même maniériste et que les citations picturales indiqueraient la voie nouvelle que prenait le cinéma de Pasolini à l'époque : un éloignement par rapport au néoréalisme d'*Accattone* et de *Mamma Roma*. Les autres prétendent, au contraire, que les tableaux vivants sont là pour mettre en valeur la recherche néoréaliste des images en noir et blanc du reste du film, le cinéaste dénonçant l'artifice des séquences en couleur. Entre citation-hommage et reprise-rejet, une troisième lecture est pourtant possible ; la virtuosité des deux scènes repose sur leur double ambition : analyser les aspects les plus significatifs des tableaux cités à travers les moyens de la mise en scène et, *dans le même temps*, définir la spécificité du cinéma par rapport à la peinture. Un jeu subtil de décalages et d'oppositions se met ainsi en place entre les tableaux vivants et leurs sources : les personnages supplémentaires sur les bords du cadre filmique trop large (format panoramique italien) mettent l'accent sur la composition verticale et resserrée des *Dépositions* ; les séries de gros plans sur les visages des acteurs rendent compte de la variété des directions de regards dans les tableaux originaux ; les déplacements incongrus (l'acteur noir qui entre dans le champ) et les gestes involontaires (le Christ "mort" qui bouge légèrement, le vieillard qui se gratte le nez) mettent en valeur l'impression de temps suspendu qui émane des représentations picturales ; le rire irrépressible des acteurs rend compte, par contraste, de l'exagération des expressions d'effarement ou de douleur des personnages peints ; la chute, enfin, dans la seconde séquence, souligne la précarité du point d'appui maniériste et superpose aux figures spectrales de la peinture les corps réels du cinéma.

C'est alors en insistant sur l'échec de la mise en scène du cinéaste diégétique interprété par Welles (impossibilité d'obtenir l'immobilité totale, de reproduire les couleurs des peintres, de gérer la lumière) que Pasolini expose sa propre vision de la création cinématographique : du maniérisme, il retient le goût du mélange, de la déformation, de l'outrance, qu'on retrouve tout au long du film ; du néoréalisme, celui du tournage en extérieurs, de l'éclairage naturel, des visages de la rue. Mais, ni maniériste, ni néoréaliste, il s'est trouvé une voie où la citation érudite, l'exagération symbolique, la stylisation de la mise en scène rejoignent et expriment la nature humaine, la réalité — la vie même. ☞ 👁

1. Rosso Fiorentino, Giovanni Batista de Rossi, di Le (1495-1540), *La Descente de croix*, 1521. Huile sur bois, 375x196 cm, Volterra, Pinacoteca.
2. Pontormo, Jacopo Carucci, dit Le (1494-1556), *Déposition de croix*, 1526. Huile sur bois, 313x196 cm, Florence, Santa Felicità, Capella Capponi.

1. *La Descente de croix.*

2. *Déposition de croix.*

ANALYSE D'UNE FIGURE DE MONTAGE

Inconciliables contrechamps

Le faux raccord est une figure de montage introduisant une discontinuité notable entre deux plans enchaînés censés être contigus dans le temps et/ou dans l'espace. Certains cinéastes utilisent cette figure pour travailler la disjonction entre les plans et produire des effets de sens. Pasolini est de ceux-là : *La ricotta* contient plusieurs faux raccords particulièrement remarquables, parmi lesquels ceux qui jouent sur la rupture entre le noir et blanc et la couleur, mais aussi ceux qui établissent une différence de vitesse entre les plans.

FAUX RACCORDS RÉFLEXIFS

Filmés dans un studio de Cinecittà, alors que les autres séquences ont été tournées dans un terrain vague des faubourgs de Rome, les deux tableaux vivants ne sont effectivement intégrés au film qu'au prix de troublants faux raccords. On peut certes apparemment résoudre cette difficulté en considérant simplement que les images en couleur appartiennent au film diégétique réalisé par Welles, mais c'est alors plus précisément, à l'intérieur même des séquences, le jeu des champs contrechamps (intérieur/extérieur) avec l'équipe technique qui reste problématique.

Dans la reprise de la *Déposition* de Pontormo, le premier contrechamp (**2**) répond à un plan sur la "diva" (**1**) qui baisse les yeux vers le Christ hors champ. Or, c'est seulement dans ce plan que Welles lance le « *Moteur !* » qui fait débuter la prise ; cela indique que tous les plans en couleur qui précédaient, correspondant à la mise en place des acteurs, n'étaient pas filmés par l'équipe diégétique : ils ne peuvent donc renvoyer au film de Welles, à la différence du plan suivant (**3**), fixe et large, dans lequel une actrice commence à déclamer son texte. Le faux raccord entre les plans **1** et **2** n'indique donc pas une différence de niveaux diégétiques, qui opposerait le film (premier niveau) au film dans le film (deuxième niveau) : en réalité, cette opposition se joue entre le plan **3** et le plan **1** — ainsi que tous ceux qui le précèdent : une série de gros plans sur les visages des acteurs —, c'est-à-dire entre le *travail* du montage, propre au cinéma, que revendique Pasolini, et l'imitation vaine et figée de la peinture, vouée à l'échec et attribuée au réalisateur diégétique. Ainsi, lorsque, dans la suite de la séquence, d'autres gros plans montrent les rires des acteurs après la chute du Christ et de ses porteurs, c'est à nouveau au cinéaste Pasolini qu'il faut attribuer ces plans "moqueurs" à l'égard de la mise en scène de Welles.

Les deux derniers plans de cette séquence introduisent pourtant un improbable raccord lumière établissant cette fois un lien entre les deux niveaux diégétiques : lorsque la lumière baisse sur la reconstitution de la *Déposition* (**4**), l'explication en est donnée par une voix hors champ (« *Le soleil !* »), puis par un plan en noir et blanc, lui aussi assombri, sur le chef-opérateur (**5**). Mais ce vrai-faux raccord s'avère à son tour ironique : il désigne encore la faillite du film dans le film (Welles est censé rater son plan à cause du soleil) en lui opposant l'un des plus beaux plans en noir et blanc de *La ricotta*, dont le sublime contre-jour est précisément réussi grâce à la lumière naturelle. Les faux raccords assument donc ici une fonction réflexive, en soulignant deux des orientations majeures du cinéma de Pasolini : la recherche de l'authenticité des visages (qui passe ici par le montage des gros plans) et celle de la plasticité de la lumière en extérieurs.

FAUX RACCORDS MÉTAPHORIQUES

Dans la séquence suivante, lorsque Stracci, détaché de sa croix, a pu enfin se précipiter dans la grotte pour manger sa ricotta, Pasolini utilise le faux raccord sur un mode différent. Aux plans rapprochés sur le sous-prolétaire en train de manger (**1** et **3**) répondent des contrechamps qui font apparaître différents protagonistes : d'abord une actrice en costume (**2**), puis un technicien (**4**), puis deux autres figurants, et ainsi de suite, jusqu'à ce que le cadre du contrechamp soit totalement envahi par les personnages (**5**). Ces apparitions posent problème dans la mesure où le cinéaste introduit une différence de vitesse entre les plans (ceux sur Stracci sont accélérés), mais aussi parce que l'arrivée des autres dans le contrechamp n'est pas préparée par un quelconque effet de mise en scène : ils semblent surgir brusquement, comme par magie, au détriment de la vraisemblance temporelle (comment font-ils pour arriver si vite ?). Les contrechamps, inconciliables avec les plans sur Stracci, sont donc montés en faux raccord. Pourtant, on peut remarquer qu'un raccord regard du figurant affamé introduit toujours les plans en question, comme si Pasolini avait voulu jouer à la fois de la rupture et de la continuité, c'est-à-dire briser un certain type de logique narrative pour en introduire un autre… Le faux raccord semble en fait produire ici un rapport métaphorique entre le champ et le contrechamp : contre toute attente, on pourrait penser que la "bonne" vitesse est celle des plans montrant Stracci, dont le regard susciterait l'apparition des autres personnages, établissant de la sorte une relation d'équivalence entre la nourriture qu'il engloutit voracement et le contrechamp qui se remplit de ceux qui n'ont cessé de se moquer de lui tout au long du film. Ainsi, au sadisme des rieurs qui vont bientôt le gaver jusqu'à l'indigestion mortelle, répondrait, à cet instant, le fantasme anthropophagique du mangeur. Lorsqu'on apporte la table des victuailles dans la grotte (**6**), cette impression se confirme : le contrechamp finit de composer ce qui était déjà une véritable nature morte offerte à l'appétit d'un ogre moins ingénu qu'il n'y paraît. Comme souvent chez Pasolini, le contrechamp ne se contente donc pas ici de répondre au champ, il le *nourrit* ; le faux raccord révèle une altérité fondamentale, qu'il s'agit moins de résorber que d'engloutir à travers le montage. De ce point de vue, ce que Stracci avale dans cette scène, assumant pleinement son sacrifice, c'est aussi la détresse des autres, mal dissimulée par leur rire. Manger l'autre, c'est encore l'aimer.

ATELIERS ☞

En jouant le "bon larron", Stracci va connaître le sort du personnage qu'il interprète : la mort sur la croix. L'identification de l'acteur à son rôle est un motif théâtral important dont la pièce de Jean Rotrou *Le Véritable saint Genest* (1647), qui peut donner lieu à une étude en classe, représente l'exemple archétypal : Genest est un comédien romain qui, jouant le rôle d'un chrétien nouvellement converti et martyrisé, est touché par la grâce, finit par se convertir et accède lui-même au martyre. À partir du parallèle avec la pièce baroque, on constate que *La ricotta* tire sa réussite de sa structure en abyme qui dédouble les situations. Un principe identique parcourt *Jésus de Montréal* réalisé par Denys Arcand en 1989 où un jeune homme interprète du Christ finit mort en croix. Par ailleurs, la confusion des sentiments du personnage acteur et du personnage qu'il joue est un ressort traditionnel des intrigues amoureuses, sur scène et à l'écran. Si *La Discrète* de Christian Vincent (1990) montre que la simulation des sentiments leur donne naissance, un autre film héritant de l'œuvre de Marivaux, *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche (2004) en est l'illustration inverse : jouer un rôle permet, par procuration, de déclarer sa flamme.

Couleur et noir et blanc : *La ricotta* fait partie du petit nombre de films qui jouent de l'hétérogénéité chromatique. Une première phase de travail permettra de repérer les séquences en couleurs et de chercher leurs caractéristiques communes. Emergera ainsi la notion de tableau puisque les plans concernés miment la nature morte (voire la vanité) ou la scène religieuse (descentes de croix, en l'occurrence). On remarquera ensuite que ces séquences ne peuvent être assimilées à celle du film diégétique (tourné par le cinéaste fictionnel). L'originalité pasolinienne, bien qu'inspirée par le principe du *Portrait de Dorian Gray* (Lewin, 1945), apparaîtra enfin en regard d'autres utilisations du même procédé. *Le Fils adoptif** d'Aktan Abdykalykov (1998), *Stalker* d'Andreï Tarkovski (1979) ou *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming (1939) seront alors convoqués.

* au programme de *Lycéens au cinéma en région Centre* 2004-2006.

1

2

3

4

5

1

2

3

4

5

6

ATELIERS ☞

Un relevé d'indices permet de saisir derrière la fable la dimension politique et sociale du film. La misère de Stracci est ainsi révélée dès son nom ; le malheureux, pourvu d'une famille nombreuse, peut à peine satisfaire ses besoins primaires : se vêtir et se nourrir. Possible aussi de montrer que le motif de la faim détermine toute l'action (stratagème du déguisement, vente du chien, quête de la ricotta). On notera que le héros est promis à la mort quelle que soit la réaction de son entourage (l'indifférence des notables affame, la sollicitude populaire tue). Cette fin qui joue sur les connaissances bibliques du spectateur* prive le héros de son ultime réplique, rappel au bon souvenir du Christ. La mort du sans grade ne laisserait donc aucune trace dans les mémoires si le film n'existait pas. Avec ce larron moderne, ce n'est plus tant le voleur repenti que le prolétaire qui accompagnera au Paradis le cinéaste martyr. De fait, comme le disait la fin initiale du film, « *crever ç'a été la seule façon pour* [Stracci] *de faire la révolution* ».

* voir verso de la planche élèves.

La dimension métafilmique de *La ricotta* est soulignée par le recours, pour le rôle du metteur en scène, à un acteur bien particulier… Biographie et extraits de films aideront à saisir l'importance du choix significatif d'Orson Welles. Symbole hollywoodien du *maverick* (auteur incontrôlable qui échappe au formatage des grands studios), Welles est l'archétype du créateur persécuté qui n'a pu que rarement mener ses projets comme il l'entendait. Si le réalisateur de *Citizen Kane* (1940), *La Dame de Shanghai* (1947) ou de *La Soif du mal* (1957) apparaît le plus souvent comme acteur ses films, il a pris l'habitude de jouer son propre personnage de metteur en scène dans des séries télévisées telles que *Orson Welles Sketch Book* ou *Around the World with Orson Welles*. Le *Don Quichotte* (1955) qu'il médite (et ne finira jamais) aurait dû le montrer à l'écran en tant que narrateur. Tourné peu après le filmage du *Procès* à Zagreb et à Paris (1962), le court métrage de Pasolini peut aussi être lu comme un détournement déférent de ces séquences wellesiennes.

TEXTE TRANSVERSAL

Allusion, parodie et autocitation

La ricotta excelle dans la "remise en scène" ou la réorchestration des œuvres qu'il cite. Outre les deux *Dépositions* maniéristes déjà évoquées, jamais montrées mais transformées en "tableaux vivants" qui en reproduisent les compositions, le film multiplie, toujours dans un registre plus ou moins comique, les références à différents arts : le cinéma avec la reprise allusive de certains procédés chapliniens, l'opéra avec la réorchestration parodique d'un air de *La Traviata*, et la poésie à travers la lecture ironique d'un texte de Pasolini lui-même.

L'ombre de Charlot, dont Pasolini était un fervent admirateur, plane constamment sur le récit tragi-comique des mésaventures de Stracci, que l'on peut voir comme un double italien du vagabond américain. Le thème de l'errance (le figurant dort à même le sol dans le terrain vague servant de plateau de tournage et passe son temps à se traîner d'un lieu à un autre), celui de la malchance (le repas avalé par le chien ; le réalisateur qui le fait appeler au moment même où il allait enfin pouvoir manger), mais surtout celui de la nourriture, évoquent sans nul doute l'illustre moustachu qui, lui aussi souvent affamé de film en film, n'hésite pas dans *Le Cirque* (1928), autre grande œuvre sur le monde du spectacle, à manger le gâteau d'un enfant sans défense. On pense plus précisément, en voyant le gag principal de *La ricotta*, celui de la course en accéléré pour aller acheter le fromage, aux nombreuses courses-poursuites de Chaplin qui, dès l'époque de ses courts métrages, ont largement contribué à sa célébrité. La mécanisation des gestes est réalisée non pas au service d'une plus grande abstraction de la représentation (Keaton), mais afin de faire ressortir l'humanité de l'action (Stracci court vite parce qu'il meurt de faim). Jusque dans son ridicule le plus pur (l'acheteur et le vendeur qui n'en finissent pas de se gratter les fesses), elle propose bien un traitement spécifiquement chaplinien du burlesque. L'accélération du thème musical, enfin, produit des effets de rythme et de ponctuation — la musique s'interrompt brusquement lorsque le coureur s'arrête sur la route pour faire le signe de croix devant une Vierge — qui renvoient, d'une manière plus générale, au cinéma muet.

Le choix de cette musique n'est d'ailleurs pas anecdotique : il s'agit d'une cabaletta[1] célèbre de *La Traviata* de Verdi, *Sempre libera degg'io*. On devine aisément ce qui a pu séduire Pasolini dans cet opéra dénonçant l'hypocrisie de la haute société du XIX[e] siècle, qui oppose une femme de mauvaise réputation (Violetta, la "dévoyée" du titre) à la bourgeoisie bien pensante. Mais c'est le sujet de la cabaletta elle-même, ici parodiquement réduite à une orchestration de fanfare populaire, qui s'avère signifiant : dans l'opéra de Verdi, elle intervient à la fin de l'acte I, lorsque Violetta, restée seule après le départ d'Alfred, qui vient de lui avouer son amour, imagine un instant s'abandonner à cette passion en renonçant à la vie de fêtes et d'égarements qui est la sienne ; mais, très vite, elle juge cette idée insensée : « *Sempre libera degg'io / Folleggiar di gioia in gioia, / Vo' che scorra il viver mio / Pei sentieri del piacer* » (« *Libre toujours, je veux pouvoir / Voltiger de joie en joie, / Je veux que ma vie s'écoule / Par les sentiers du plaisir* »). Si la reprise de cet air dans la scène de la via Tiburtina fonctionne comme un commentaire sarcastique de la course de Stracci — le "sentier du plaisir" qu'il emprunte ne le conduit guère qu'à un fromage —, c'est lors de sa première et de sa dernière apparition que la cabaletta prend un tour nettement plus virulent. Elle se fait d'abord entendre lorsqu'un acteur déguisé en saint vient "dévoyer" les fils de Stracci, alors qu'ils rejouent la Cène avec leur mère : l'allusion aux plaisirs "coupables" de l'homosexualité est évidente. Et elle revient, finalement, au moment de l'arrivée du producteur, des journalistes et des notables locaux pour le banquet, stigmatisant alors la futilité des activités de la "bonne société" romaine.

Mais c'est seulement lors de l'entretien entre le cinéaste et le journaliste qu'une citation au sens strict intervient dans *La ricotta* : Welles y lit un extrait d'un poème de Pasolini publié dans le carnet de tournage de *Mamma Roma*[2]. Son utilisation agressive de la poésie en question démontre la bêtise et l'ignorance de son interlocuteur, qui n'y comprend absolument rien, mais elle confère également au personnage interprété par Welles un statut ambigu : celui de double caricatural de Pasolini lui-même. Les réponses qu'il fait au journaliste correspondent d'ailleurs parfaitement à la personnalité du metteur en scène italien, qui se moque ainsi de ses propres contradictions à travers un étonnant autoportrait ironique : un bourgeois haïssant la bourgeoisie au plus haut point, revendiquant à la fois un « *profond et archaïque catholicisme* » et une adhésion forcenée au marxisme, fasciné par l'art ancien, mais se considérant comme « *plus moderne que tous les modernes* ».

Aux trois types de comique développés dans *La ricotta* — comique gestuel, musical et verbal – répondent ainsi trois modalités de la reprise : la première relève de la transposition (les procédés empruntés à Chaplin ne changent que de contexte narratif) ; la deuxième de la transformation (la cabaletta change également de forme et de signification) ; la troisième, plus équivoque, ne modifie pas véritablement le sens du texte cité mais, d'une certaine manière, lui en ajoute : au cri désespéré du poète se joint désormais le rire lucide du cinéaste. Dès lors, si l'allusion et la parodie peuvent être entendues comme des hommages, l'autocitation sonne comme un aveu.

1. Bref air de mouvement vif généralement placé à la fin d'une aria (mélodie chantée par un seul chanteur) dans l'opéra italien.

2. Texte lu par Orson Welles : « *Je suis une force du Passé. / A la tradition seule va mon amour. / Je viens des ruines, des églises, / des retables, des bourgs / oubliés sur les Apennins ou les Préalpes, / là où vécurent mes frères. / J'erre sur la Tuscolane comme un fou, / sur la Via Appia comme un chien sans maîtres. / Ou je regarde les crépuscules, les matins / sur Rome, sur la Ciociaria, sur le monde, / comme aux premiers actes de l'Après-Histoire / auxquels j'assiste, par privilège d'état civil, / du bord extrême d'un âge / enseveli. Monstrueux celui qui est né, / des entrailles d'une femme morte. / Et moi, foetus adulte, je rôde, / le plus moderne des modernes, / en quête de frères qui ne sont plus.* » Ces écrits font partie de *Poésies mondaines* (*Mamma Roma*, op. cit., p. 160), republié en 1964 dans *Poésie en forme de rose* (*Poesia in forma di rosa*, Italie, Garzanti). *Poésies mondaines* est proposé en italien sur www.apcvl.com.

Calypso is like so

par ***Dick Tomasovic***

Une jeune femme journaliste entre discrètement sur un plateau de tournage déserté. Seul semble y vivre un acteur hollywoodien (ou son double caricatural) dont les traits rappellent très certainement le célèbre acteur Robert Mitchum. Ce dernier semble prisonnier de ses souvenirs de cinéma : il rejoue sans cesse les rôles marquants qu'il a pu tenir durant sa prestigieuse carrière. Reconstituant certaines scènes clefs de ses films, il assomme la journaliste, l'oblige à prendre quelques postures bien connues des cinéphiles et finit par l'assassiner. Elle rejoint ainsi une longue liste de visiteurs malheureux, des membres d'une équipe de tournage surtout, qui furent également les victimes de cette vedette reconvertie en tueur en série pour satisfaire sa propre gloriole. Le film se finit lorsqu'un spectateur de cinéma, égaré, entre à son tour sur le plateau…

Bruno Collet

Né en 1965, diplômé de l'école des beaux-arts de Rennes, Bruno Collet travaille depuis le début des années quatre-vingt-dix en tant que décorateur sur des films, des séries télévisées ou encore des vidéo-clips en volume animé (pour Higelin, Alpha Blondy). En tant que réalisateur, il débute avec une petite série mélangeant les techniques de pixillation et d'infographie rapportant les drôles d'humeurs de deux amis (*Avoir un bon copain*). Il signe un premier court métrage d'animation en 2001 intitulé *Le Dos au mur* qui raconte la vie saugrenue d'un homme-tronc condamné dès sa naissance à maintenir un volet ouvert… Avec ses marionnettes, le jeune réalisateur conçoit aussi l'habillage de l'émission d'ARTE consacrée à l'animation (*La Nuit s'anime*), illustre le film publicitaire d'un grand organisme banquier français et recrée en studio des spectacles vivants. *Calypso is like so* est son deuxième film. Actuellement, Bruno Collet finalise divers projets de série, achève l'écriture d'un nouveau court métrage et se lance dans la grande aventure d'un premier long métrage, toujours en marionnettes animées.

FICHE TECHNIQUE

Production Vivement Lundi !
Producteur Jean-François Lecorre
Story-board, modelage Benjamin Botella
Image Fabrice Richard
Animation Julien Leconte
Décorateurs Bruno Collet, Jean-Marc Ogier
Marionnettes Yann Leroux, Fabienne Collet
Voix Claire Keim
Montage Pascal Auclert
Bruitage, mixage Léon Rousseau

France, 2003, animation, 7 minutes, 35 mm, 1/1,85
Couleurs - Visa n° 109 176

Zapping sur un colosse hollywoodien

Entretien avec Bruno Collet

À l'origine, *Calypso is like so* était un projet du producteur Jean-François Le Corre qui semble vouer une passion à Robert Mitchum...

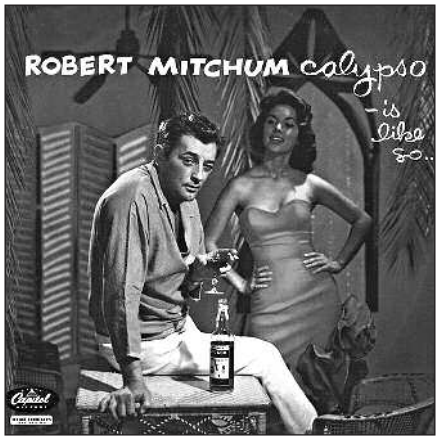
Jean-François est un fan de Mitchum. À la réédition de l'album *Calypso is like so* en CD, il m'a demandé si cela m'intéressait de travailler sur une des chansons. Il en attendait une sorte de clip chanté par un Mitchum en marionnette. Le fait de ne pas avoir obtenu les droits de la chanson m'a permis de réorienter le projet vers le court métrage que vous connaissez. Le titre du film ne porte plus le titre de la chanson choisie *Coconut water* mais celui de l'album dont il est tiré.

Le cinéma d'animation demande-t-il une redéfinition du rôle de réalisateur ?

Le fait de ne pas être animateur (j'ai commencé l'animation en étant décorateur puis scénariste) m'a placé dès le début comme un réalisateur plus proche de la fiction que de l'animation traditionnelle. L'animation en volume était très présente dans les programmes jeunesse de mon enfance (*Le Manège enchanté*, *Chapi-Chapo*, *Kiri le clown*) mais mes premières grosses émotions sont venues de la fiction (Kubrick, Coppola, Gilliam). Le fait de ne pas venir de l'animation me donne des intentions de cadre, de découpage, plus proches de la fiction que du film d'animation en volume traditionnel. Les spécificités d'une telle réalisation sont pour moi identiques à celles d'une fiction : diriger une équipe (décorateurs, habilleuse, chef opérateur, animateur, sans oublier les marionnettes que je traite comme des acteurs) pour que le film garde toute sa cohérence. J'aimerais cependant noter une différence entre l'animation dessinée (dessin animé, 3D) et l'animation en volume. Si la première doit être très précise dès le story-board, la seconde permet une certaine liberté. En effet, les décors et les marionnettes existant réellement, rien ne m'empêche de changer l'axe du cadre, la lumière ou la durée du plan. Cette liberté est pour moi essentielle. Elle permet d'intégrer la notion "d'accident", souvent point de départ de nouvelles trouvailles.

Comment sont constituées les marionnettes ?

Les marionnettes, d'une hauteur d'environ 30 cm, sont réalisées en différents matériaux. Le squelette est en aluminium recuit, le corps et les membres sont en mousse de latex (comme *Les Guignols* de Canal+) et les visages en résine. La mousse de latex est cuite dans des moules en silicone ayant pris l'empreinte d'un modèle sculpté en pâte à modeler (la structure en aluminium est placée dans le moule avant la cuisson du latex). Les visages en résine (moulés eux aussi d'après un prototype en pâte à modeler) sont nombreux. Ils correspondent aux différentes expressions des personnages et sont donc interchangeables.



Vous avez "tourné" le film avec un appareil photo...

L'animation est une technique d'image par image. C'est-à-dire une suite de photos qui, mises bout à bout, donnent le mouvement à "l'objet" que l'on a déplacé entre chaque prise. Par son capteur numérique en haute définition, l'appareil photo semblait approprié pour ce tournage. Tourner tout en numérique me facilitait une post-production qui était sur *Calypso* assez importante (incrustations, fumée, recadrage...).

Le film, qui rejoue pourtant une esthétique très classique et datée, est étonnement dépourvu de dialogue et de voix off.

Le projet initial étant basé sur une chanson de Mitchum, sa voix était présente. L'évolution du projet l'ayant fait disparaître, le choix d'un acteur silencieux s'offrait à moi. Habitué à vivre seul, il ne me semblait pas incroyable que ce "Fantôme de l'Opéra" ait "perdu" l'usage de la parole. Ce mutisme participant à le rendre encore plus inquiétant. *Calypso* se veut un hommage à l'acteur mais aussi au cinéma hollywoodien des années 50-60, âge d'or des grands studios. Tournés en intérieur, ces films sont reconnaissables par une lumière et des mouvements de caméra qu'un tournage en extérieur rendait impossibles. La musique devait répondre aussi à certains critères. J'ai donc utilisé des musiques d'époque enregistrées par la RKO. Les grands studios demandaient aux musiciens à leur service de décliner les thèmes connus en vue d'une éventuelle réutilisation (série B ou Z). C'est dans ce stock riche en musiques de genre que j'ai trouvé les différents thèmes.

Comment s'est déroulé le choix, crucial, des citations ?

Ma volonté était de donner envie à quelqu'un qui ne connaît pas cet acteur de découvrir ses films. Il fallait pour cela que *Calypso* ne soit pas hermétique. L'histoire devait être simple tout en pouvant être décryptée à différents degrés. Le choix des scènes devait regrouper les différents genres joués par Mitchum : films de guerre, westerns, films "d'angoisse". Avec une priorité pour *La Nuit du chasseur* et *Les Nerfs à vif* qui sont à mon avis ses meilleurs films. Pendant une semaine, j'ai travaillé avec des séquences de vrais films avec lesquels je m'amusais à faire un patchwork, une sorte de zapping entre une vingtaine de films de l'acteur, ce qui m'a permis tout en cherchant des idées de connaître et de décomplexer face à ce colosse hollywoodien aux 130 films. *Calypso* devait être pour moi son 131e film.

ANALYSE

La griffe du passé

Présenté comme un hommage irrévérencieux à Robert Mitchum, *Calypso is like so* n'a en effet rien du laborieux exercice nécrologique télévisuel réservé aux illustres disparus. Cela dit, et quoi qu'en disent ses auteurs, ce petit film d'animation n'a en fait rien d'un hommage, rien non plus de foncièrement irrévérencieux et, à bien y regarder, rien, ou pas grand-chose, qui concerne l'acteur Robert Mitchum. Seuls quelques éléments biographiques disséminés tout au long du film tentent de nous imposer cette petite marionnette comme un alter ego animé de Mitchum : oui, cette petite poupée affiche bel et bien les traits habilement caricaturés de la trogne renfrognée de l'acteur ; oui, cette petite poupée arbore en effet une série de tenues, méticuleusement reproduites, portées en leur temps par Mitchum dans une poignée de films dont les cinéphiles se souviennent bien ; oui, la récurrence dans le film de ces petits accessoires de débauche que sont la bouteille d'alcool et le "pétard" rappelle que Mitchum n'a jamais caché ses attitudes de mauvais garçon et qu'il connut quelques problèmes judiciaires pour possession de cannabis ; oui, enfin, le titre du film renvoie à un disque obscur de chants fleuris et ensoleillés, fleurant le rhum, la rumba et les petites pépées, que Mitchum enregistra dans les années cinquante.

Tout cela, on en conviendra, nous apprend peu de la bio-filmographie de l'acteur. Il s'agit là de simples allusions qui construisent un contexte de lecture, mais qui ne suffisent pas, le temps du film, à faire se substituer cette figurine à l'acteur reconnu de tous. Or, pour que cette histoire rocambolesque de comédien reconverti en tueur en série tienne sur sa longueur et trouve une cohérente vraisemblance, il est absolument nécessaire que le rapprochement entre Mitchum et la poupée soit effectif. C'est ici que commence réellement le travail de mise en scène, complètement asservi à la gestion de la narration. On l'aura compris, *Calypso is like so* est avant tout un film de pur divertissement et son mode de fonctionnement n'est en aucun cas son sujet mais bien son outil. Pour réussir son entreprise, Bruno Collet va jouer sur deux tableaux : d'une part le langage du cinéma ultra-classique et d'autre part un jeu de complicité mystifiant le spectateur.

La première tactique du réalisateur consiste à proposer un univers filmique qui rappelle, au point de s'y fondre, le système classique hollywoodien. C'est bien entendu un moyen de rapprocher le spectateur des films de Mitchum et de l'éloigner par la même occasion de l'esthétique troublante du cinéma d'animation, de faire se conjoindre un peu plus l'effigie articulée de *Calypso* à l'acteur Mitchum. Non seulement le prétexte de l'intrigue (les dangers du star-system) et les décors convoquent l'âge d'or d'Hollywood (la caravane rutilante et bombée, les grandes lettres du titre, les allures de pin-up rétro de la journaliste) mais le langage même du film est daté et correspond à la principale période filmographique de Mitchum. Le découpage, les échelles de plan (l'alternance très rythmique des plans larges, américains et gros plans), les mouvements d'appareils (panoramiques descriptifs, longs travellings avant ou arrière laissant apparaître des éléments inquiétants), les éclairages de studios, léchés et artificiels, avec de nombreux jeux d'ombres, l'utilisation d'une nuit américaine (reproduction en studio de conditions nocturnes grâce à des filtres), les raccords de regards (on passe fréquemment d'un plan à l'autre en suivant le regard d'un des personnages), la composition des plans (les contre-plongées menaçantes), les fondus au noir elliptiques (lorsque la journaliste s'évanouit ou meurt), tout dans cette écriture filmique, justifiée par les citations, renvoie au système hollywoodien. Ce classicisme se caractérise par une transparence de son mode de fonctionnement : il faut que le spectateur oublie le dispositif cinématographique pour pouvoir s'immerger dans la narration. Cette transparence du langage permet de sauvegarder le processus d'identification aux personnages. La création du suspens tout au long du film, ainsi que le recours aux détails qui expliquent les situations (le grand tableau sur lequel Mitchum épingle ses faits de gloire reconstitués) clôturent le film sur lui-même, l'établissent comme un objet homogène. Rarement un film d'animation de poupées s'est autant rêvé dans sa forme comme un film en prises de vue réelles (voir la remarquable restitution de la démarche de Mitchum). C'est à cette condition que le film fonctionne, qu'il crée une complicité avec le spectateur et qu'il réussit l'exploit de devenir, fugitivement, un film avec Mitchum.

Cette complicité repose également sur une seconde stratégie qui consiste à faire croire au spectateur qu'il va percer le mystère de Mitchum. Le film commence sur l'image d'un ciel bleu, barré en large par un bandeau qui interdit l'accès à son espace. Soudain, ce ciel se déchire sur sa hauteur et laisse apparaître la journaliste (ce moment trouvera son écho lors de la dernière séquence, lorsque le double d'un spectateur égaré franchira à son tour le rideau). Il s'agissait d'un trompe-l'œil. Le plan suivant nous donne à voir le studio du point de vue de la visiteuse. Par cette construction, le film fait mine de nous déniaiser (nous avons percé le mystère du trompe-l'œil) et nous invite à nous rendre dans les coulisses du cinéma, à dépasser l'illusion de la représentation, à découvrir l'envers du décor. Il y a là un procédé de démystification mystifiant puisque, loin d'être le moment du dévoilement, comme continuent de le faire croire ensuite les actes de la poupée (la bouteille cachée dans la bible[1]…), il s'agit en fait du début de la fiction.

Ce système habile s'effondrera de lui-même, lors de l'ultime plan, lorsque la marionnette de Mitchum nous adressera un clin d'œil : le regard-caméra, figure interdite à Hollywood, dénonce l'instance énonciatrice et cette soudaine et grotesque interpellation refait surgir la dimension loufoque de la poupée. Mis en laisse durant tout le film, l'artifice s'exhibe enfin.

1. Cette bouteille renvoie au pistolet dissimulé dans la bible du film *Five Cards Stud* (*Cinq cartes à abattre*) d'Henri Hattaway (1968), avec Robert Mitchum.

ANALYSE DE PLANS

Au fond de l'image

La journaliste pénètre sur le plateau de tournage (**1**) ; en vue subjective, nous découvrons le studio avec, au loin, la caravane de la star. Puis, à l'intérieur de la caravane, alors que Mitchum s'apprête à se raser et qu'il tourne le dos à la fenêtre, nous apercevons par l'entremise de celle-ci la journaliste prendre des photos (**2**) . C'est ensuite à son tour de la regarder (**4**). Peu après, lorsque Mitchum sort de sa caravane pour rejoindre la journaliste, la caméra filme la tête de l'acteur au premier plan, son regard se tournant vers une jeep militaire située à l'arrière-plan (**6**). Plus tard encore la journaliste entre dans la caravane (**10**) et la caméra recule pour la situer à l'arrière-plan (**11**) et laisser surgir à l'avant-plan une silhouette inquiétante (**12**). Enfin, alors que la jeune femme découvre l'effrayant montage de photos et articles auquel se livre la star déséquilibrée (**14**), la lumière d'un éclair fait soudainement apparaître un sinistre cimetière à travers la fenêtre (**15**)… En pointant ces quelques scènes, on remarque combien le réalisateur recourt fréquemment et continuellement à la profondeur de champ.

La stratification de l'espace en profondeur est une typologie récurrente de l'histoire de la photographie et du cinéma. Elle fut très souvent utilisée à Hollywood, de Von Stroheim à Orson Welles, de Chaplin à Wyler. Le choix de la profondeur de champ consiste en un refus du découpage au profit d'une mise en scène en un seul plan, l'action se déroulant à différents niveaux de l'axe de la profondeur. Il apparaît alors en général une tension interne au plan, un effet de montage à l'intérieur même du plan qui permet de faire entrer les lieux et les personnages en interaction.

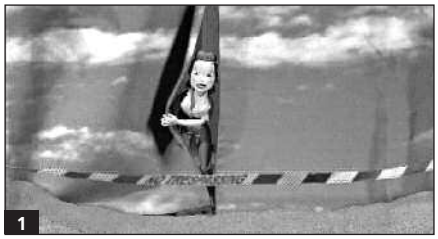
Cette mise en scène particulière de l'espace fonctionne ici de manière totalement dichotomique. Il s'agit toujours de faire se lier dans une seule et même image l'élément de l'extrême arrière-plan et celui de l'extrême avant-plan. Généralement, il s'agit de situer Mitchum par rapport à la journaliste ou inversement, mais toujours avec l'idée d'une menace : la journaliste étant le plus souvent présentée comme une victime, voire comme une proie. On assiste d'ailleurs, au long du film, à un retournement de situation. C'est d'abord le regard de la journaliste que nous épousons et, comme elle, nous cherchons à découvrir l'endroit. Ensuite, à mesure que le point de vue du prédateur Mitchum (**13**) nous est de plus en plus proposé, la construction en profondeur favorise l'observation de la jeune femme et ne sert plus alors à décrire un large espace ou à rassembler les personnages, mais plutôt à enfermer la journaliste dans un cadre dont elle ne pourra plus s'échapper. La scène clef de ce revirement a lieu lorsque Mitchum se rase (**2**). Il ne la voit pas, mais nous l'observons par la fenêtre en train de prendre des photos (**3**), puis en **5** nous adoptons le point de vue de Mitchum qui voit la jeune femme embarquée sur la plate-forme d'un chariot à travelling. Celui-ci étant en mouvement, la journaliste ressemble soudainement à s'y méprendre à Marilyn Monroe tentant de contrôler son radeau dans les méandres de *La Rivière sans retour*, un film de 1954 dont Mitchum tenait bien entendu la vedette. Ainsi, on voit bien dans cette séquence la différence de statuts des personnages : la journaliste vole des images réelles (elle fait des photos du plateau), la star recrée des images fantasmatiques (il reconstitue l'illusion d'une scène culte du cinéma). Désormais, la journaliste n'est plus qu'un simple accessoire visuel pour Mitchum, elle devient sa marionnette. Cette situation est encore plus explicite lors de la scène du débarquement reconstitué : la journaliste, costumée pour l'occasion, découvre qu'on lui a collé dans la main un petit drapeau qu'elle agite frénétiquement comme une poupée que l'on animerait brusquement (**7**).

Précisément, ces deux scènes cruciales se démarquent du reste du film par l'utilisation (ou plutôt la négation) de la profondeur de champ. Alors que le traitement stylistique du film se borne à recourir à la stratification en profondeur pour créer un effet de suspens et utilise peu les effets de flou ou les possibilités d'interaction entre les différents niveaux, ces deux moments s'avèrent plus inventifs. Ils rendent compte non plus d'un rapport entre les deux personnages mais d'une vision subjective et fantasmatique. Dans la scène du chariot transformé en radeau, le décor se met à défiler, rappelant la technique très utilisée à Hollywood, et particulièrement dans le western d'Otto Preminger, de la rétro-projection (les acteurs sont filmés devant un écran sur lequel est projeté un décor en mouvement ; c'était très fréquemment le cas pour les scènes de voiture). La scène du Débarquement reconstituée peu après, lorsque Mitchum, habillé en militaire comme dans *Le Jour le plus long*, atterrit avec son parachute dans la jeep (**9**), exhibe carrément une rétro-projection. Après un effet de lumière stroboscopique (**8**, **9**), l'arrière-plan s'anime et l'on voit une scène de cinéma en prise de vues réelles ; au milieu des explosions, des parachutistes sont largués à partir d'avions américains.

Dans ces deux scènes qui remplacent la profondeur de champ du plateau par des effets d'images projetées, le jeu de citation filmique diffère : ce n'est plus la poupée de Mitchum que l'on déguise pour provoquer un clin d'œil cinématographique, c'est une image de cinéma fantasmatique qui est reconstituée, complexe, hétérogène, épaisse et troublante (la texture même de l'image donne l'impression de changer dans ces deux moments). On quitte alors la ligne claire des poupées de studio pour rappeler que le cinéma est avant tout affaire de projections. ☞

ATELIER

L'exploitation en classe de *Calypso is like so* pose la question de la reconnaissance des citations filmiques par les élèves. Peu probable, en effet, qu'un lycéen ait vu tout ou partie des œuvres convoquées par le réalisateur (voir *Ciné-Quiz*, p.28). Faut-il pour autant renoncer à aborder l'aspect référentiel du film ? Une première solution consiste à partir de l'origine supposée des séquences rejouées par les marionnettes. De nombreux indices visuels renvoient de toute évidence au cinéma américain. En témoignent, outre les diverses inscriptions en anglais (dont le titre), les objets comme la statuette de l'Oscar ou la bouteille de whisky. Les personnages eux-mêmes (cow-boy, homme d'église, parachutiste, serial killer ou… Française amoureuse) correspondent à des archétypes hollywoodiens. La réflexion se poursuit à partir de la notion de genre puisque western, film de guerre, film d'amour ou thriller peuvent être recensés à partir des séquences du film d'animation — l'importance du décor et l'aspect convenu des situations présentées seront mis en avant. Etape suivante : relever tous les titres de films lisibles à l'écran (voir sur www.apcvl.com) pour se livrer à une recherche documentaire (date, réalisateur, synopsis) puis se demander quels passages les pastichent. La variété et l'ambiguïté des rôles interprétés par un Mitchum à la fois séducteur et pervers doivent apparaître finalement. Un dernier temps sera consacré, en un cheminement inverse, à une projection de *La Nuit du chasseur* (1955), qui bénéficie dans le film d'un traitement à part bien que son titre ne soit pas mentionné. On repérera donc l'abondance des éléments repris dans *Calypso* (phalanges tatouées, pasteur fou, poupée éventrée, billets de banque, assassinat de la mère). La notion de film-culte pourra dès lors être abordée. À chacun de se demander, à travers les films interprétés par des acteurs américains contemporains (Bruce Willis, Leonardo di Caprio ou Tom Cruise), quelles séquences pourraient aujourd'hui donner lieu à semblables hommages. ◉


1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

ATELIERS ☞

Images dans l'image, cadres dans le cadre, écrans dans l'écran : il est facile de recenser dans *Calypso* les emboîtements qui illustrent le principe du montage à l'intérieur du plan. Miroir, magazine, photos d'exploitation des films, cliché pris au polaroïd, paysages et personnages révélés dans l'encadrement de la fenêtre ou de la porte sont autant de manifestations d'une spécularité qui touche au principe même du film : un acteur rejoue sur un plateau de cinéma des scènes déjà tournées. Emblématique, le 14e plan, où Mitchum secoue une bouteille pour fabriquer de la mousse à raser, mérite analyse. A gauche de l'image, le reflet du shérif dans la glace opère une dissociation entre l'acteur et le rôle qu'il joue tout en suggérant une mise en abyme annonciatrice de la confusion qui va suivre. Au centre, la silhouette lointaine de la journaliste qui se découpe dans l'ouverture, sur fond de plage, ne semble pas posséder le même degré de réalité. Son entrée dans la fiction est déjà signifiée.

L'importance de la musique peut être perçue à partir d'une recherche sur le titre du film, qui rappellera que le calypso est d'abord une danse originaire des Antilles. De fait, les premières notes entendues sont commentées par ce titre puisque *le calypso, c'est comme ça*. L'air relève, selon la terminologie de Michel Chion, de la « *musique d'écran* » (ou *in*) : sa source, un disque vinyle dont les craquements sont perceptibles, est intégrée à l'action. L'acteur, de même qu'il rejoue les scènes de ses films, écoute un disque qui pourrait être son unique album (c'est un leurre ; à titre de comparaison on découvrira *They Dance All Night*, interprétée par Mitchum, en générique de fin de *Maintenant* d'Inès Rabadan*). Le même air, assurant la circularité de l'ensemble, revient après l'enterrement de la journaliste. Différence importante, cependant : il est devenu musique « *de fosse* » (ou *off*) comme les autres airs caractéristiques du film. Comme si la vie de Mitchum n'était plus que fiction hollywoodienne.

*film au programme de *Lycéens au cinéma en région Centre 2002-2004*.

Ainsi font, font, font…

Au sens premier, le pastiche est une œuvre dont les parties sont d'origines diverses, soit nouvelles, soit anciennes, d'un ou de plusieurs auteurs. En musique, pour ces œuvres montées à partir de différents fragments, on parle de "pot-pourri". Par extension, le pastiche est une œuvre dans laquelle l'auteur a imité la manière, le style d'un maître, soit par exercice (visant un certain académisme), soit pour se moquer (l'œuvre devient alors une parodie), soit pour s'approprier des qualités empruntées (il s'agit alors d'un simple plagiat). C'est bien entendu l'intention parodique qui est à la base du pastiche que constitue *Calypso is like so*. On retrouve ce montage fragmentaire à plusieurs niveaux. Il apparaît, dès le générique, à travers la bande-son du film. Celle-ci se propose comme un collage de musiques qui se réfèrent à certains thèmes célèbres en accentuant leurs caractéristiques. L'exagération de ces traits musicaux (ils prennent d'ailleurs toute la place, le bruitage étant peu utilisé et les dialogues totalement absents), leur fonction incroyablement stéréotypée (la musique est associée à des clichés) entraîne toute la bande-son vers la parodie. Le thème principal, renvoyant au type de chansons enregistrées par Mitchum lui-même, fonctionne également, par son extrême simplification, comme un leitmotiv parodiant les sonorités de la musique des îles.

Le pastiche est aussi l'élément structurant du scénario de *Calypso*. Bruno Collet est parti d'une série de films dans lesquels Mitchum avait un rôle mémorable et les a reconstitués le plus fidèlement possible. Respectant les costumes, les éclairages, et les cadrages, il remet en scène ces images fortes, comme pour un remake absolu (voir la citation de *La Nuit du Chasseur*). On se souvient que Gus Van Sant, dans un geste provocateur, conceptuel et néanmoins commercial, a récemment retourné plan par plan le film *Psycho* d'Alfred Hitchcock en suivant très minutieusement la mise en scène originale. Les différences sont ici notables : d'une part *Calypso* enchaîne les citations de films différents, offrant un vrai "pot-pourri" des meilleures apparitions de Mitchum, d'autre part, une dimension humoristique se dégage de ces pastiches par le remplacement de l'acteur par une marionnette caricaturale. La parodie fonctionne parce que l'élément central de toutes ces scènes n'est pas conforme aux scènes originales et cette substitution ridiculise l'image reconstituée.

Enfin, le pastiche apparaît également dans le montage biographique de la vie de Mitchum proposé par le film. Séducteur,

Hollywood Steps Out

Who Framed Roger Rabbit ?

Psycho (1960)

Psycho (1998)

amateur d'alcool et de drogues douces, cet acteur au visage le plus souvent impassible (d'où probablement l'idée de la marionnette) n'a jamais remporté l'ultime consécration hollywoodienne qu'est l'Oscar. Partant de ces éléments biographiques, *Calypso* passe de la parodie à la satire en imaginant un acteur capable de devenir tueur en série pour entretenir sa gloire. En cela, le film s'inscrit dans une longue et vive tradition du cinéma d'animation qui se plaît à rire des travers de Hollywood.

Déjà dans *Felix in Hollywood*, un cartoon de 1923 de la célèbre série *Felix The Cat* dessinée par Otto Messmer, le chat malicieux est exploité par un producteur avant d'affronter Charles Chaplin pour une sombre affaire de plagiat. Tex Avery caricatura souvent le milieu cinématographique, notamment dans *Hollywood Steps Out* (1941) où l'on croise dans un night-club hollywoodien de nombreuses vedettes en fâcheuse posture : Cary Grant, Edward G. Robinson, Johnny Weissmuller (le Tarzan de l'époque), Humphrey Bogart, James Stewart, Boris Karloff (Frankenstein) ou encore Greta Garbo (dans le rôle d'une vendeuse de cigarettes !). *Who Framed Roger Rabbit ?* de Robert Zemeckis (1988), mélangeant acteurs réels et personnages animés, est encore un autre exemple d'un film s'amusant des coulisses du Hollywood de l'âge classique. Enfin plus près de nous, en 1999, dans l'épisode *Mel Gibson les cloches* (*Beyond Blunderdome* en v.o.) de la onzième saison de la série animée *The Simpsons*, coutumière de la parodie de films, toute la famille embarque pour Hollywood à la demande de Mel Gibson pour assister à une rocambolesque projection-test. Il y a donc une réelle tradition parodique du film d'animation, surtout américain il est vrai, par rapport à Hollywood, sans doute expliquée par sa situation ambivalente (il évolue dans le giron des grands studios sans être totalement soumis aux mêmes règles que les autres productions), mais aussi, peut-être, par un jeu de rivalité, qui remonte à la nuit des temps cinématographiques, entre ces deux branches si proches et pourtant si distinctes du cinéma.

Il convient d'ajouter enfin que *Calypso*, en plus d'être un film d'animation, est aussi un spectacle de marionnettes, et l'on sait combien la tradition de la marionnette, depuis l'apparition des premiers théâtres profanes dans la Grèce antique, exige de faire rire des idoles du monde contemporain. C'est dans cette histoire-là aussi que s'inscrit, modestement, *Calypso is like so*.

TEXTE TRANSVERSAL

Ciné-quiz

Cape Fear (1962)

Calypso is like so

Cape Fear (1991)

Calypso is like so accumule les citations filmiques, récréant quelques plans et situations célèbres dont l'histoire du cinéma sait encore aujourd'hui se souvenir. Si le générique de fin rend hommage aux grands réalisateurs dont les œuvres sont citées, simplement en précisant leur nom, le court métrage ne donne pas le détail des citations. Il convient pourtant d'identifier pleinement les scènes pastichées mais aussi les références et les clins d'œil cinématographiques pour comprendre le rapport particulier qu'entretient *Calypso* à la citation filmique.

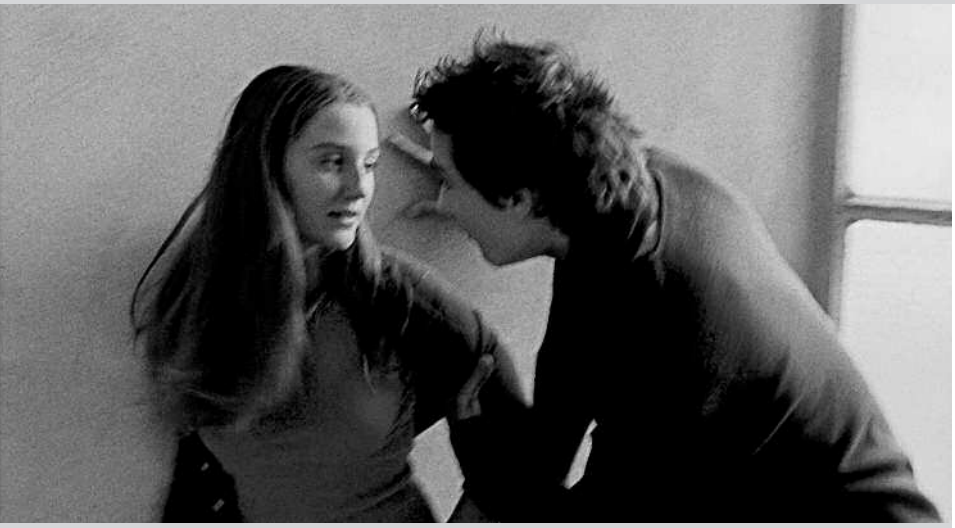
Les palmiers, la lumière ensoleillée et l'atmosphère tropicale du début du film renvoient à *Heaven Knows, Mr Allison* (*Dieu seul le sait*, 1957) de John Huston, où Mitchum, caporal rescapé d'un torpillage pendant la guerre du Pacifique, se réfugie sur une île déserte, seulement habitée par une nonne. L'idée du huis-clos et de Mitchum en personnage retiré en est donc issue. La lourde démarche de cow-boy alcoolique provient directement de *El Dorado* de Howard Hawks (1967), tandis que la jeune journaliste, en montant sur une plate-forme de travelling, rejoue l'une des images fortes de *River of no Return* (*La Rivière sans retour*, 1954) d'Otto Preminger. La tenue de chirurgien que porte la marionnette rappelle celle que revêtait Mitchum dans *Not as a Stranger* (*Pour que vivent les hommes*) de Stanley Kramer (1955) et le costume de soldat américain habilla Mitchum dans, notamment, *The Longest Day* (*Le Jour le plus long*, 1962) réalisé entre autres par Darryl Zannuck, et *The Enemy Below* (*Torpilles sous l'Atlantique*, 1957) de Dick Powell. La marionnette prend ensuite successivement les airs et les poses du serial killer de *Cape Fear* (*Les Nerfs à vif*, 1962) de Jack Lee Thompson et du pasteur diabolique de *Night of the Hunter* (*La Nuit du chasseur*, 1955) de Charles Laughton. Quant à la photo qui est prise lorsque la journaliste se pâme dans les bras de Mitchum et que celui-ci épingle finalement à son tableau, elle évoque très certainement le couple que Mitchum composait avec Ava Gardner dans *My Forbidden Past* (*Mon passé défendu*, 1950) de Robert Stevenson. Enfin, un certain nombre d'éléments du décor renvoient encore à quelques films : une des caisses du plateau porte l'inscription "Pancho Villa", qui est le titre français de *Villa Rides*, un western de Buzz Kulik datant de 1968 ; la marionnette utilise comme cendrier une boîte de la bobine du film *Dead Man* de Jim Jarmush (1996) ; la poupée poignardée au mur est un accessoire de la *Nuit du chasseur*, etc. Il faut encore ajouter que l'équipe de *Calypso* s'est inspirée de divers matériaux photographiques promotionnels de l'acteur Mitchum (voir, sur le tableau de la caravane, la couverture redessinée du *Life Magazine* par exemple).

La Nuit du chasseur

Calypso is like so

On le voit, la citation n'intervient ici qu'à titre référentiel, d'une manière simplement ludique, éveillant éventuellement la curiosité du spectateur quand il ne connaît pas la source originelle, et provoquant le rire ou le sourire quand il reconnaît l'image matricielle. Il s'agit d'une série de clins d'œil, plus ou moins appuyés, officiant à différents niveaux selon le degré de cinéphilie du spectateur. Mais contrairement à *Fast Film* par exemple, *Calypso* ne produit pas de nouvelles images composites, ne joue pas de l'interaction des éléments et ne formule pas de nouvelles propositions cinématographiques. Les images de l'histoire du cinéma ne sont pas ici détournées, mais simplement rejouées sur un mode différent, atypique et insolite qui est celui de la marionnette, avec la force caricaturale dont elle peut se prévaloir. Bref, le pillage joyeux auquel se livre ici le réalisateur ne procède jamais d'une réflexion sur l'état cinéphilique actuel, que l'on sait en crise, ou la migration des images, et ne provoque jamais la force poétique que peut libérer l'hybridation des images ou la dénonciation des codes cinématographiques (comme c'est le cas dans *Aria*, par exemple, un film d'animation en marionnettes réalisé par Pjotr Sapegin en 2001, dans lequel une petite poupée, calquée sur le physique de l'actrice et chanteuse Bjork, quitte un plateau de cinéma pour aller se suicider dans le hors-cadre en se démontant complètement à l'aide d'un tournevis ; ce film ne cesse de référer à l'univers cinématographique pour mieux le bouleverser). Il s'agit, au contraire ici, d'une série de citations méticuleusement reproduites pour être reconnues, identifiées, un peu à la manière d'un quiz. En fait, la construction de *Calypso* a tout du fétichisme. La scène forte à cet égard est celle où Mitchum va rhabiller la jeune journaliste selon son bon vouloir, pour la faire correspondre à ses propres fantasmes d'images (il en tire d'ailleurs une photo polaroid, un élément de substitution qui lui permet d'accéder à la satisfaction). On reconnaît là le schéma du célèbre film de Hitchcock *Vertigo* (*Sueurs froides*, 1958) ici finalement reproduit par le réalisateur Bruno Collet lui-même qui prend du semblable (les poupées) comme matériau pour fabriquer du même (les scènes de cinéma recréées à l'identique), sachant cependant que c'est dans la faille même de l'opération que réside tout l'intérêt de son film.

L'Escalier



par ***Mathias Lavin***

Rachel, une adolescente de 15 ans est amoureuse d'Hervé, un lycéen de son âge. L'escalier de son immeuble sert de lieu habituel à leurs rencontres : il s'y retrouvent, s'embrassent et discutent cachés entre les étages. Ils sont ainsi les témoins discrets de la vie de l'immeuble. Malgré leur relation, Rachel n'en dissimule pas moins sa situation sociale à son jeune amoureux - elle est en effet la fille de la gardienne et, à l'occasion, se trouve chargée de faire le ménage dans l'escalier. Un soir, Hervé lui propose une escapade d'un week-end à Honfleur, dans la villa de ses parents. Une proposition romantique qui est aussi motivée par le désir de trouver enfin un peu plus d'intimité. Rachel accepte, mais elle finit par l'attendre en vain, en pleine nuit, au bord des marches.

Frédéric Mermoud

Né en 1969 à Sion (Suisse), Frédéric Mermoud, après des études de Lettres et de Philosophie à l'université de Genève, a appris la réalisation à l'École Cantonale d'Art de Lausanne (Ecal-Davi) dont il est sorti diplômé en 1999. Son film de fin d'études, *Les Électrons libres* (1999), a été projeté dans une vingtaine de festival, dont Locarno où il a obtenu un prix, et également diffusé sur Arte et la Télévision Suisse Romande. Avant de réaliser *L'Escalier*, Frédéric Mermoud a achevé deux documentaires : un film d'art, *Les Paysages intérieurs de Gottfried Tritten* (2000), et un film financé par Sanofi-Synthélabo intitulé *La Schizophrénie au travail* (2001). Il a en outre dirigé un téléfilm de fiction, *Bonhomme de chemin* (2003). Sélectionné dans de nombreux festivals de courts métrages, *L'Escalier* a accumulé les récompenses (notamment à Locarno, Pantin, Rome, Vevey etc.).

FICHE TECHNIQUE
Production Tabo Tabo Films
Scénario Frédéric Mermoud
Image Thomas Hardemeier
Son Julien Sicart, Bruno Reiland, Florent Lavallée
Montage Sarah Anderson
Interprétation Nina Meurisse, Clément van de Bergh, Stéphanie Skolinski, Camille Japy, Armandine Maudet, Marie Colins

France, 2003, 22 minutes, 35 mm, 1/1,85
Couleurs - Visa n° 106 572

Passages de la parole

Le court métrage de Frédéric Mermoud part d'une situation narrative en apparence bien connue : les premiers émois amoureux de deux adolescents. Ce qui appartient quasiment à un genre dans l'espace du cinéma contemporain francophone possède ici l'originalité d'être placé dans un territoire bien précis, l'escalier qui donne son titre au film et en constitue le décor presque unique.

Rachel et Hervé, les deux personnages du film, ne possèdent pas de lieu qui leur soit propre et doivent se contenter de rencontres dans cet escalier, endroit de passage pour les autres habitants de l'immeuble. C'est aussi le seul espace dans lequel on les voit évoluer. Rien n'est montré de l'appartement de Rachel (tout juste la porte d'entrée), pas plus qu'on ne voit celui de son amie Jessica ou de la professeur d'anglais qui la recueille à la fin du film. De façon générale, les intérieurs sont le plus souvent inaccessibles. Lorsque Rachel rentre chez elle après son entraînement, elle tombe sur sa sœur et son petit ami qui la renvoient brutalement dans la cage d'escalier ; lorsqu'elle sonne chez Jessica celle-ci ne la fait pas entrer en prétextant qu'elle doit aider sa mère (en fait elle reçoit son copain). Rachel est toujours renvoyée dans l'escalier, qu'elle ne peut vraiment habiter que par défaut et souligne l'absence d'un lieu qui rendrait possible l'accomplissement d'une première relation sexuelle autant redoutée que désirée. Ni dedans, ni dehors, Rachel reste donc sur le seuil, entre âge adulte et enfance — celle-ci représentée par quelques enfants croisés au cours du film : les deux jumeaux ou la petite fille qui cherche son cochon d'Inde, dont la présence était d'ailleurs beaucoup plus développée dans les premières versions du scénario. L'escalier ne constitue donc pas un simple décor mais revêt une dimension symbolique forte.

Pour resserrer l'attention sur l'escalier, tous les espaces de la sociabilité adolescente sont aussi évacués. D'abord celui du lycée et ses abords immédiats (café, parc) comme ses dérivés festifs (on voit juste Rachel et son amie discuter de leur maquillage et quitter l'immeuble pour se rendre à une fête). Tous ces espaces généralement utilisés avec prédilection dans les films traitant de cet "âge des possibles", sont ici maintenus hors-champ. De manière analogue, les dialogues ne fournissent aucune indication sur la rencontre initiale des jeunes gens. De la part du cinéaste, on constate donc un travail de concentration du film dans un lieu unique et une volonté d'abstraction, très visible aussi dans certains parti-pris formels comme ces plongées en perspective écrasée montrant l'escalier de façon imposante et

majestueuse. On comprend bien, dès lors, selon la logique du film, pourquoi l'escapade prévue à Honfleur se révèle impossible et se trouve compensée par le récit fictif de Rachel. De la même façon, il est compréhensible que le réalisateur ait renoncé à une séquence prévue initialement à la fin du film, où l'on voyait Rachel dans l'appartement de la prof d'anglais après que celle-ci l'a recueillie en pleurs dans la cage d'escalier.

Si le film se conclut par l'affabulation de Rachel racontant à Jess sa fugue et son premier rapport sexuel comme elle aurait voulu les vivre, c'est que, d'emblée, l'escalier fonctionne comme un espace à partir duquel la parole peut se déployer. Les paroles de promesses et les déclarations forment autant de passages obligés pour donner aux jeunes gens la certitude de vivre une relation amoureuse unique. C'est aussi entre deux étages que, à plusieurs reprises, Hervé fait à Rachel la lecture des classique de l'adolescence littéraire : Camus, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Les Chants de Maldoror* et Proust, il manque juste Rimbaud pour leur rappeler « *qu'on n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans…* » Ces deux modalités de parole contrastent avec la crudité des "textos" envoyés à Jess par son copain.

Mais l'escalier constitue surtout le lieu où les amoureux poursuivent leurs tergiversations sur la recherche d'un endroit qui ne soit plus cet entre-deux sans intimité véritable et qui permettrait l'accomplissement du premier rapport sexuel. Le plus souvent, le réalisateur résout le problème posé par le filmage de la parole avec un choix de cadrages serrés permettant de capter le trouble des personnages mais surtout de faire entendre leurs propos tout juste murmurés.

Il faut bien noter que la parole n'est pas traitée sur le seul mode réaliste, elle entraîne les deux jeunes gens dans un véritable processus de fiction. Lorsqu'ils se réfugient dans l'ascenseur, Hervé promet à Rachel de l'emmener à Pékin, et c'est à partir de ce moment aussi qu'il fomente le projet d'un départ secret dans la maison de campagne de ses parents. L'échec de la fugue romantique marque l'emprise d'une réalité prosaïque que les deux adolescents refusent de prendre en compte en la masquant par des mots ou en refusant d'en parler. Rachel ne peut s'empêcher de ressentir une forme de honte sociale liée à la situation de sa mère, gardienne de l'immeuble, et elle fait tout pour maintenir cet aspect de sa vie sous silence. Ainsi lorsque Hervé sonne chez Rachel, entrevoit sa mère et lui demande ensuite si elle va lui présenter, Rachel refuse de répondre avec gêne et agacement. D'une autre façon, Hervé malgré ses promesses se dérobe au dernier moment en abritant sa lâcheté par une soumission à ses parents, en assurant Rachel qu'elle pourra se faire rembourser son billet.

La rituelle "première fois" se trouve donc différée mais pas son récit, puisque Rachel doit mentir à son amie pour ne pas perdre la face. Ce moment de fabulation totale décrit une découverte éblouie du plaisir et la décision romanesque de rompre la relation amoureuse après un tel éblouissement. Pour le cinéaste c'est, à n'en pas douter, la fiction qui supplée une représentation impossible en menant son personnage vers la maturité. ☞

ANALYSE DE SÉQUENCE

Loin des yeux

Cette séquence est placée au début du film ; elle permet de rendre plus consistante la relation entre les deux adolescents tout en mettant en valeur l'escalier, décor principal du film. Frédéric Mermoud joue ici sur l'espace d'une façon singulière en faisant dialoguer Rachel avec Hervé au moyen de son téléphone portable : le jeune garçon est présent par sa voix mais ne voit pas la situation concrète dans laquelle est placée Rachel et qu'elle cherche absolument à lui cacher.

Plan **1** : la séquence s'ouvre sur un plan d'ensemble de l'immeuble, en contre-plongée. C'est le seul plan de tout le film où l'extérieur de l'immeuble est montré. Que ce plan, dont on pourrait penser qu'il sert à établir la référence du décor, ne soit pas placé exactement au début du film indique bien que l'accent est mis sur l'escalier en tant qu'élément de scénographie autonome. On note que l'axe de prise de vue permet d'insister sur la taille de l'édifice et de valoriser l'importance de l'escalier, dont on ne voit que des fragments sans aperçu sur sa taille réelle.

Le plan **2** est un gros plan sur les mains de Rachel qui essore, avec des gestes énergiques, une serpillière dans un seau rouge. Avec une légère ellipse qui permet de dynamiser ce début de séquence, le plan **3**, très bref lui aussi, montre le balai et la serpillière nettoyant une marche. Le plan **4** abandonne les détails au profit de l'activité de la jeune fille dans le cadre ample de l'escalier. Les sons sont moins agressifs que dans les deux plans précédents. L'avancée de la caméra en travelling souligne l'aspect majestueux du décor, et par un mouvement demi-circulaire au niveau de la rampe inscrit parfaitement le personnage dans le décor.

Rachel reçoit un appel sur son téléphone portable. Cela lui fait arrêter sur le champ ses activités ménagères, avec une grande vivacité, comme si elle cherchait à s'en débarrasser au plus vite. On comprend au ton de sa voix, à la fois tendre et attentif, que, sans aucun doute, Hervé se trouve au bout du fil. Rachel répète sa question — « *Où j'suis là ?* » — en levant la tête, ce qui entraîne le passage au plan **5**. Il s'agit d'un plan rapproché sur Rachel expliquant qu'elle se trouve dans sa chambre. Le rapport contradictoire de la jeune fille à l'espace diégétique est ici parfaitement résumé par son hésitation et son mensonge : elle est, pour une part, tout à fait à sa place dans ce lieu familier et d'autre part, cherche à s'en extraire. On entend hors-champ un bruit de porte, pont sonore permettant de passer au plan **6**.

Une femme d'allure un peu guindée ferme la porte de son appartement ; elle est accompagnée de sa petite fille et dit bonjour à Rachel. Le retour au cadrage sur Rachel, avec le plan **7**, insiste sur son malaise. La jeune fille se retrouve en effet prise au piège par la nécessité de répondre au salut adressé par la voisine, tout en cherchant à dissimuler sa situation à son ami. Le plan **8** reprend le cadrage de la fin du plan **6**, montrant en plongée la petite fille qui demande à Rachel si elle a vu "*Pilule*", son cochon d'Inde. Cette situation permet d'insister sur la difficulté à répondre aux deux hors-champs sonore, celui d'Hervé et celui de la petite fille. Et c'est ainsi que le plan **9**, en contre-plongée, présente Rachel en train de répondre à l'enfant tout en prenant soin de poser son portable sur son épaule afin que rien ne filtre de la conversation : la réalité idéalisée de la rencontre amoureuse entre ici en conflit avec celle, beaucoup plus triviale, de la vie de l'immeuble, faite de corvées de ménage et de réponses à apporter aux problèmes de voisinage. Le plan **10**, qui reprend le plan **8**, montre rapidement la disparition de la petite fille, appelée par sa mère.

Dans le plan suivant (plan **11**), Rachel, à nouveau tranquille, pour un temps du moins, peut reprendre sa conversation avec Hervé. Elle dit d'ailleurs, de façon symptomatique « *T'es là* ? », comme pour insister sur la distance physique qui existe entre eux à ce moment. Le **douzième** plan, qui termine la séquence, présente un cadrage très serré sur le visage de la jeune fille, lui accordant un peu plus de solitude dans ce lieu ouvert où peuvent surgir à tout moment voisins et visiteurs importuns. Elle répond à la question posée par Hervé concernant son habillement et prétend porter un jean — alors que dans les plans précédents on l'a vue dans une autre tenue, plus sportive, adaptée au nettoyage de la cage d'escalier. Avant le récit final, la dissimulation est déjà, pour la jeune fille, le meilleur moyen de préserver une image idéalisée de la relation amoureuse. ☞ 👁

ATELIER

Comment commencer ? Le film de Frédéric Mermoud questionne avec une remarquable cohérence la notion de "début", qui devient peu à peu un élément structurant du récit. Les recherches peuvent être menées dans plusieurs directions. L'intrigue amoureuse, d'abord, repose essentiellement sur les premières relations sexuelles. On notera ainsi les nombreuses occurrences de ce motif dans le discours des adolescentes (ainsi que la variété des tons utilisés) pour souligner à quel point il coïncide avec le thème du mensonge. Puisque franchir le pas est essentiel, on soulignera dans cette perspective l'importance des lieux et du décor. L'escalier apparaît comme un lieu de passage, un espace de transit. Pour pouvoir faire l'amour, les personnages doivent, comme la prof d'anglais, franchir la porte d'un appartement. La difficulté à traverser les seuils (Rachel ne parvient même pas à rentrer chez elle, le jeune couple n'entrera jamais dans la maison de Honfleur) peut évidemment être mise en rapport avec la douleur de la défloration (la question essentielle « *ça fait mal ?* » est présentée comme un cliché par les héroïnes elles-mêmes). Enfin, cette thématique semble trouver une sublimation littéraire à travers le personnage d'Hervé (décrit par le scénario original comme « *un lycéen de 17 ans au look* littéraire*, une sortie d'épigone d'Antoine Doinel avec écharpe et pull en V.* »). Faute de passer à l'acte, le jeune amoureux camoufle le sexe sous le texte mais trahit les enjeux de la substitution en ne lisant rien d'autre à sa petite amie que des premières pages. Si *Le Mythe de Sisyphe* de Camus est seulement résumé, plusieurs extraits sont identifiables, des *Chants de Maldoror* de Lautréamont à *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche en passant par *Du côté de chez Swann* de Proust, dont l'incipit — qui est aussi celui d'*À la recherche du temps perdu* — est emblématique de la littérature française. Une synthèse de toutes ces recherches permettra de conclure à l'impossibilité de l'accomplissement : les amoureux ne connaîtront pas leur première expérience sexuelle ensemble et Rachel restera seule dans sa cage. On doutera donc, avec elle, de la capacité d'Hervé à dépasser les préliminaires en analysant comme une métaphore — et un commentaire métalinguistique — sa remarque : « *J'ai toujours le sentiment que tu ne me lis que les premières pages.* » Pourquoi dès lors, ne pas poursuivre cette réflexion sur l'inachèvement par la lecture du célèbre *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino ?

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

ATELIER

L'illustration musicale du film n'est pas sans importance. On peut, à partir du générique final, repérer les morceaux utilisés pour analyser, à travers le choix de l'intemporalité — supposée — du piano, le refus de toute esthétique jeuniste. Le choix de Jean-Sébastien Bach appelle un premier commentaire tant le motif de l'escalier et de ses volutes est en accord avec l'esthétique baroque. C'est d'abord la bourrée de la *Suite anglaise n°2* (bwv 807) qui est entendue avant les premières images. Elle sera reprise au cours de la séquence de l'ascenseur (3'24") puis, effet de boucle, à l'occasion du dernier générique (19'57"). Moins guilleret, le largo du *Concerto pour piano* (bwv 1056) du même compositeur est utilisé dans la séquence du ballon où Rachel, chassée de chez elle, reste seule dans l'escalier (5'36"). À travers le ralentissement du tempo, le dialogue entre le piano et l'orchestre permet alors de confirmer l'utilisation empathique de la musique : selon Michel Chion, spécialiste du son au cinéma, l'adjectif désigne une musique qui « *exprime directement sa participation à l'émotion de la scène, en revêtant le rythme, le ton, le phrasé adaptés* […] *en fonction des codes culturels de la gaieté, de l'émotion et du mouvement* » (*L'Audio-vision*, Nathan-Université, 1990). C'est sur le même principe que repose la double utilisation d'un dernier extrait musical. La séquence nocturne où Rachel attend en vain son amoureux (16'45") se trouve ainsi mise en parallèle avec l'ultime discussion entre les deux amies. Cette dernière occurrence (18'45") est particulièrement révélatrice puisque la musique déjà entendue deux minutes auparavant accompagne cette fois un commentaire de Rachel sur sa prétendue escapade amoureuse : « *C'était hyper romantique.* » Or l'*andantino* de la *Sonate pour piano* de Schubert (d 959), que cette réflexion semble aussi désigner, représente la quintessence de la musique romantique. Bien que l'utilisation du même morceau vise dans les deux cas l'empathie, on constate que les émotions véhiculées diffèrent d'une séquence à l'autre : déception et tristesse d'abord ; rêve et émerveillement ensuite (voir aussi l'utilisation de cette sonate par R. Bresson dans *Au hasard Balthazar*, 1966). Enfin, les plus attentifs pourront remarquer que la sonnerie du portable de Rachel (qui est cette fois un son *in*) rappelle la musique de Bach. D'autres exercices sont possibles à partir des extraits musicaux choisis par le réalisateur. Avant projection, l'audition peut donner lieu à l'écriture d'un scénario qui sera comparé à celui du film. Après projection, il s'agira de retrouver à quelles séquences correspondent les extraits musicaux entendus.

Un territoire à part entière

Propos de Frédéric Mermoud

MOMENT DE TRANSITION, LIEU DE PASSAGE

Dans *L'Escalier*, j'avais l'intention de raconter une histoire d'amour adolescent, en adoptant le point de vue de Rachel, une jeune fille de 15 ans. Quand je plonge dans mes souvenirs, je me rappelle que, adolescents, nous ne savions jamais où aller pour trouver une certaine intimité. Les cages d'escalier sont alors devenues un territoire à part entière, surtout dans ces moments où l'on doit rentrer chez soi, mais que l'on ne veut pas. L'escalier devient un territoire de petites expériences où les jeunes amoureux se découvrent et s'éprouvent. En y repensant, je me suis dit que ce lieu — dont la nature est d'être traversé rapidement — était une belle métaphore de l'adolescence, qui constitue aussi un pur moment de transition : d'un âge à un autre, d'un corps à un autre, d'un statut à un autre.

DÉPLACER LE GENRE

À première vue, la problématique et les dialogues de *L'Escalier* relèvent de ce qui est quasiment devenu un genre en soi : le film adolescent. Pourtant, dans ce projet, la forme adoptée par la narration et la caméra ont revêtu une importance capitale : un lieu unique qui cristallise les sentiments et les espoirs de Rachel ; des ruptures et des ellipses brutales qui dynamisent la narration ; un jeu avec les dialogues off qui anticipent de nouvelles scènes ou les concluent ; une continuité dialoguée qui est démentie par la discontinuité spatiale. Derrière ce dispositif, il y a la volonté de créer des associations et des télescopages temporels : les gestes et les désirs se répètent, les conversations peuvent paraître interminables, les jeux de séduction se prolongent.

LE CHOIX DU DÉCOR

J'aime bien les films qui ont une géographie, un enracinement avec, à un moment ou à un autre, une dimension plus universelle. Ainsi, j'aime les films inscrits dans un lieu, avec les spécificités propres à ce lieu, aux gens qui y vivent. Lors des repérages, je cherchais un escalier géométrique qui servirait à styliser les émotions de Rachel. Un escalier imaginaire qui permettait les scènes d'amour, de solitude, d'observation, et dont les formes exprimaient aussi la quête sentimentale de la protagoniste. Pour les repérages, nous nous sommes alors tournés vers des immeubles construits dans les années 50 et 60. Et c'est après une longue recherche que nous avons trouvé, presque par hasard, l'escalier qui correspondait à ma vision, un escalier à la fois vertigineux, abstrait, et inscrit dans une historicité.

LUMIÈRE ET MUSIQUE

La lumière joue un rôle central dans le film. Les ampoules des cages d'escalier diffusent un halo sans fard, parfois cru, alors que la pénombre est plus douce et apaisante. La minuterie de la cage d'escalier rythme l'alternance entre l'intime et le public. Si quelqu'un entre le soir dans l'immeuble, la lumière s'allume soudain, sortant les ados de leurs échanges intimes, leur imposant un brusque retour à la réalité. Une fois l'obscurité revenue, les ados peuvent à nouveau se rapprocher, se confier l'un à l'autre. J'ai ensuite cherché à conférer à l'image une tonalité monochromatique, à travers les couleurs des décors, des vêtements et des sources lumineuses. Parfois, un ton rouge vient démentir cette homogénéité. Au cours de l'écriture du scénario, j'imaginais des airs de musique qui pourraient accompagner les rêves et la solitude de Rachel. Assez rapidement, des morceaux de Bach se sont imposés, mêlant la vivacité à la mélancolie. Ces musiques étaient décalées par rapport à l'univers adolescent du film, tout en rendant accessibles les émotions brutes du personnage.

UNE ÉDUCATION SENTIMENTALE

L'Escalier raconte les désirs et les rêves de Rachel sous la forme d'une succession de scènes qui relève d'une sorte de chronique douce-amère, parfois drôle, parfois plus grave. Lorsque Rachel est trahie par Hervé, elle va apprendre à falsifier la réalité afin de transfigurer sa déception en un petit bonheur doux-amer. Elle pressent sans doute que dans le souvenir, ce qui prime, ce n'est pas tant la rétention d'un fait brut (une rétention bien illusoire), mais plutôt la manière dont on peut se réapproprier des événements, en les verbalisant. Un peu comme si ce qui importait n'était pas tant le monde tel qu'il est, mais le monde tel qu'on se le raconte. Autrement dit, Rachel expérimente, avec une jubilation certaine, le pouvoir de la parole. Sans aucun doute va-t-elle dès lors appréhender ce qui va lui advenir de manière moins ingénue. Elle devient pour ainsi dire la véritable héroïne d'une comédie sentimentale.

Logique d'escalier

Dans une première version du scénario, Hervé lisait à Rachel un fragment de *L'Interprétation des rêves* de Freud. Si les rêves d'escalier ont une signification offrant une correspondance à l'interrogation sur la sexualité des jeunes gens, c'est avant tout l'usage scénographique de l'escalier qui constitue l'aspect plus notable du film. Cet élément de décor, qui hérite d'usages théâtraux et picturaux (de la *Maestà* de Duccio au *Nu descendant un escalier* de Duchamp), est utilisé fréquemment au cinéma selon des modes particulièrement inventifs. Il serait impossible d'énumérer toutes ses utilisations, mais on peut indiquer quelques tendances.

L'escalier permet de multiplier les espaces de jeu tout en conservant l'apparence d'une scène classique. C'est de cette façon qu'il a été utilisé à profusion dans le cinéma hollywoodien (cf. certaines comédies de Ernst Lubitsch, notamment *Haute pègre*, 1932), et de façon privilégiée dans les comédies musicales, l'escalier offrant alors un lieu d'apparat mettant en valeur la composition du plan et les qualités des interprètes. Ces aspects se retrouvent dans les grands films-spectacles du genre comme ceux chorégraphiés par Busby Berkeley (*Chercheuses d'or*), tout comme dans des films plus tardifs, qui utilisent cette figure avec ironie, par exemple *Les hommes préfèrent les blondes* de Howard Hawks (1953).

L'escalier est également utilisé pour son pouvoir expressif, et les plans en perspective plongeante utilisés par Frédéric Mermoud évoquent immédiatement des compositions similaires dans d'autres films. Un des exemples les plus saisissants est celui de la séquence initiale de *M le maudit* de Fritz Lang (1931), montrant en alternance une mère dans son intérieur et sa fille sortant de l'école. Plusieurs plans sur la cage d'escalier vide servent à dramatiser l'attente angoissée de la mère. Associés à des effets d'éclairage, à des jeux de contrastes entre noir et blanc, les plans d'escaliers ont été

Chercheuses d'or, Mervin Leroy (1933)

Identification d'une femme

ainsi très souvent utilisés pour leur capacité à engendrer l'angoisse ou pour évoquer une image de doute ou de perdition, aussi bien dans des films d'auteurs — chez Hitchcock, de *Soupçon* (1941) à *Psychose* (1960), ou chez Antonioni, de *Chronique d'un amour* (1950) à *Identification d'une femme* (1982) — que dans de multiples films de série — par exemple dans *Deux mains la nuit* de Robert Siodmak (1945).

La configuration de l'escalier permet, plus encore, de mettre en valeur un aspect fondamental au cinéma, la décomposition du mouvement : que les personnages montent ou descendent, ou même qu'ils chutent, comme Gene Tierney dans *Pêché mortel* de John Stahl (1945), l'escalier permet de nombreuses variations sur le traitement du mouvement et du temps. Comme l'analyse bien Michel Chion, « *l'escalier n'est guère qu'une image objectivée du montage sous forme d'artefact. Il est comme une figuration dans le film, visible, symbolisée, du continu par le discontinu et vice versa.* (...) *L'escalier incarne la possibilité constante de stopper, de gagner du temps, de réfléchir. L'escalier est du montage statufié* »[1]. Le rapport entre la figure de l'escalier et la pratique du montage renvoie ainsi directement à la fameuse scène des escaliers d'Odessa filmée par Eisenstein dans *Le Cuirassé Potemkine* (1925) et à sa reprise dans la gare de Chicago par Brian de Palma dans *Les Incorruptibles* (1987). Dans ces morceaux de bravoure, la décomposition du mouvement et l'étirement du temps qui leur confèrent tout leur pouvoir d'émotion dramatique, sont pleinement autorisés par l'usage des escaliers.

Le rapport au temps que suppose l'existence de l'escalier peut être utilisé d'une toute autre façon. Jean Renoir en fait un usage magistral dans la fin de *La Chienne* (1931) et d'autant plus qu'il reste hors-champ. Au moment où le personnage joué par Michel Simon s'apprête à assassiner sa maîtresse, la caméra "saute" à l'extérieur de la chambre pour remonter la façade de l'immeuble à partir de la rue jusqu'à la fenêtre à travers laquelle on aperçoit alors le corps inerte de la jeune femme. La caméra revient au bas de l'immeuble : on voit discrètement Michel Simon quitter l'immeuble puis son rival se garer, entrer dans l'immeuble pour en sortir titubant, quelques secondes après. Un dernier mouvement recadre la concierge, montée jusqu'à l'étage élevé et qui crie à l'assassin en ouvrant la fenêtre. La confusion des coupables est parfaitement montrée en même temps que l'escalier joue un rôle dramatique fort à partir de sa seule suggestion.

1. Michel Chion, *Le Cinéma est-il dans l'escalier ?*, Bref n°59, hiver 2003-2004, p.45.

CITATIONS FANTÔMES ☞

Pas de citation directe d'un film, d'une œuvre picturale ou musicale, dans le film de Frédéric Mermoud. Mais la présence d'un motif, l'escalier, si récurrent dans l'histoire du cinéma qu'il fonctionne ici comme une sorte de "matrice" citationnelle : le film n'évoque pour le spectateur cinéphile aucune autre œuvre en particulier mais une pluralité hétéroclite de références, par rapport auxquelles se construit aussi notre compréhension.
Dans le court métrage, l'escalier sert de métaphore commode à la période de transition vécue par Rachel. Il peut alors faire penser à un autre film, différent dans sa ligne générale, mais dans lequel la figure de l'escalier est utilisée pour définir un personnage. Il s'agit de *Identification d'une femme* de Michelangelo Antonioni (1982) où l'escalier est associé à Mavi, jeune femme riche qui attire Niccolo, un cinéaste en crise à la recherche d'une inspiratrice. Deux séquences permettent d'indiquer le lien posé entre Mavi et cet élément de scénographie. Alors qu'elle se rend à une soirée avec Niccolo, on la voit dans un escalier en colimaçon où elle se trouve retenue par l'amant de sa mère qui prétend alors être son père — la scène se déploie en deux temps et c'est grâce à un flash-back que l'on peut voir l'échange entre Mavi et celui qui dit être son père. L'escalier se trouve donc rattaché au mystère entourant la naissance du personnage. Ce thème est utilisé dans le court métrage de manière inversée : c'est Rachel qui, en plaçant un ballon sous son *tee-shirt*, mime de manière inattendue une grossesse, jusqu'à ce que l'arrivée de la professeur d'anglais mette fin à ce jeu. La question sur l'origine est déplacée vers la curiosité envers son propre corps.
Dans *Identification d'une femme*, un autre escalier fait l'objet d'un traitement singulier, celui de l'immeuble de l'amie où Mavi s'est réfugiée. Niccolo l'a retrouvée et l'attend chez cette amie, occasion de montrer en contre-plongée et plongée l'architecture d'un escalier en spirale dépourvu de rampe. L'escalier devient alors le symbole de l'énigme attachée au personnage, dont ce sera la dernière apparition. Là encore, dans *L'Escalier*, on assiste à une inversion de cette idée, malgré des plans en plongée offrant le même genre de composition. Il ne s'agit pas tant de représenter le mystère d'un personnage et de figurer, de manière presque littérale, l'abyme qui le constitue mais de montrer le passage de l'adolescente vers une maturité à venir. On ne saurait parler alors de l'identification d'une (jeune) femme mais plutôt du parcours, douloureux, précaire, à travers lequel Rachel cherche à donner forme à son identité.

Reprise et communauté des images

Trois des cinq films analysés dans les pages précédentes sont fondés sur le remploi ou la citation d'images de films ou de peintures. *Fast Film*, *Calypso is like so* et *La ricotta* témoignent cependant de manières très différentes d'aborder le problème de la reprise. Après en avoir détaillé les singularités dans les parties intitulées "Texte transversal", on peut tenter d'énoncer un abord plus général de ce travail à partir de son penseur le plus énergique, Pier Paolo Pasolini.

1. Pasolini et la survivance des images

Lorsque la projection de *La ricotta* est interdite pour "atteinte à la religion d'État", quelques jours après sa sortie dans les salles italiennes le 1er mars 1963 (cf. p.17), Pasolini écrit un court texte que son avocat présente au Tribunal. S'il est certainement une piètre défense du point de vue juridique, il constitue une excellente introduction à une certaine "philosophie" spontanée de la reprise et de la citation, propre au cinéaste.

« *Rien ne meurt jamais dans une vie. Tout survit. Nous, ensemble, vivons et survivons. De même, chaque culture est toujours tissée de survivances. Dans le cas que nous sommes en train d'examiner* [La ricotta] *ce qui survit sont ces fameuses deux mille années d'*"imitatio Christi"*, cet irrationalisme religieux. Ils n'ont plus de sens, ils appartiennent à un autre monde, nié, refusé, dépassé : et pourtant ils survivent. Ce sont des éléments historiquement morts mais humainement vivants qui nous composent. Il me semble naïf, superficiel, factieux de nier ou ignorer leur existence. Moi, pour ma part, je suis anticléricale (je n'ai pas peur de le dire !), mais je sais qu'en moi il y a deux mille ans de christianisme : moi, avec mes ancêtres, j'ai bâti les églises romanes, puis les gothiques, puis les églises baroques : elles sont mon patrimoine, dans le style et dans le contenu. Je serais fou, si je niais cette force tellement puissante qui est moi : comme si je laissais aux prêtres le monopole du Bien*. »

Avant de répondre plus précisément aux accusations qu'on lui lance, en un texte déclinant 21 points de commentaires sur les images et les sons du film (cf. page 38) reprenant les charges détaillées du procureur Di Gennaro — passionné de cinéma qui avait pour l'occasion revu La ricotta sur table de montage —, Pasolini fait donc un premier constat général. Défendre les images de *La ricotta* c'est d'abord déclarer, contre les formules classiques de la loi comme de l'histoire, que les formes sont toujours vivantes, toujours en mouvement, qu'elles ne suivent pas les cycles de naissance et de disparition définitives de ce que l'on appelle l'histoire des styles et des mouvements artistiques : « *Rien ne meurt jamais dans une vie.* » Un film, comme tout autre production artistique ou culturelle, est une composition ou un tissu de survivances, d'images et de sons frayant leur chemin à travers l'histoire et les oeuvres en expressions hautes ou basses, directes ou cachées, mais toujours présentes. Cette drôle d'évidence est martelée ici sur le ton du mythe. Pasolini affirme une sorte de puissance animiste des formes, la "survie" des représentations du Christ est une "sur-vie", une sur-vitalité des images que nul ne peut ignorer, pas même la loi. Il convient donc, comme le fait *La ricotta*, d'honorer ces images en les réincarnant dans les éléments les plus ardents de la société : le sous-prolétariat fantasmatique du poète, lieu, depuis ses premiers romans et films, de la vie la plus immanente ou brutale.

Deuxième constat, ces formes ne survivent que par l'invention d'un "nous", d'un ensemble humain : « *Nous, ensemble, vivons et survivons.* » Les œuvres du passé sont une force commune : beaucoup plus qu'une mémoire collective ou un "patrimoine", qui est le terme générique pour désigner ce qui de la culture s'hérite et se conserve collectivement, de génération en génération, dans le glacis des musées et des restaurations, il s'agirait d'un "tissu" dont les nœuds sont ancrés en chacun et que chacun peut donc réinvestir et réactiver. Pasolini peut ainsi passer indistinctement du "nous" au "je", et même, dans une autre formule célèbre, dire : « *Je suis une force du passé* » en sous-entendant que cette force est celle que lui donnent les œuvres du passé qu'il sait toujours rendre à une efficacité et qui, à leur tour, lui communiquent leur énergie essentielle et archaïque.

Le cinéaste invente ici les termes d'une sorte de communisme patrimonial : ce ne sont plus seulement les biens matériels qui doivent être partagés et investis par tous à égalité, mais aussi les biens symboliques, idées et images. *L'Évangile selon Saint-Mathieu* (1964), long métrage qui suivra immédiatement *La ricotta*, en donnera une illustration exemplaire, à travers son Christ enragé ou ses franches hybridations musicales. Mais avant cela Pasolini coréalise un film "de montage", *La Rabbia* ("La Rage", 1963), compilation d'images d'actualité qui porte à un point extrême cette préoccupation pour une appartenance collective des images. Uniquement composée d'archives déjà vues, de clichés internationaux balayant la politique et le star-system, les guerres et la science, Marylin Monroe, Youri Gagarine, et encore des images de Christ, *La Rabbia* fait entendre un commentaire lyrique de Pasolini insistant sur l'opposition constante entre un « *monde ancien* » et un « *monde futur* », une « *préhistoire prolétaire* » et une « *préhistoire bourgeoise* », toutes deux aussi violentes et catastrophiques, et surtout toutes deux montrées dans des images contemporaines provenant d'un même fond visuel. Les images communes ainsi écartelées se mettent à parler pour toutes les époques, et font donc démonstration simultanée de leur extrême "plasticité", de la malléabilité de leurs significations, comme de certains sens irréductibles et inattendus qui survivent aux contextes historiques, les dépassent. Ainsi Marylin peut-elle devenir vraiment, sans kitsch, un « *ange de la Beauté* » qui raccorde d'égal à égal avec des représentations du Christ : la reprise annule le contexte historique et fait jaillir de l'image ses forces primordiales inextinguibles.

2. Praxis de la reprise

Si Pasolini dû affronter un procès pour *La ricotta,* c'est bien parce que la communauté des images qu'il réclamait "en pratique" par la réalisation même de ce film n'était, et n'est toujours pas, une évidence. Et il n'y a pas que la loi pénale pour arrêter et contrôler les significations des biens symboliques : tout spectateur est en soi un "gardien du temple" qu'il convient, aurait pu dire Pasolini, de forcer. La reprise, le remploi, la citation d'œuvres picturales, musicales ou cinématographiques au sein d'un film permet d'abord de tester notre tolérance face au travail d'appropriation qu'effectue le réalisateur sur un matériau dont il n'est plus l'unique propriétaire : jusqu'à quel point d'extension ou de déformation s'accepte le travail sur la plasticité de formes et de significations qui sont aussi "notre" bien ? Les blasphèmes visuels et sonores dont Pasolini fut accusé s'appuient sur un fond d'intelligence respectueuse d'œuvres dont elles sont en fait un moyen de réactiver les significations (cf. les analyses des reprises, p.19). Accélérer (un air de *La Traviata*), rejouer et fragmenter (des tableaux maniéristes), déplacer (Orson Welles, Américain en exil) sont les diverses opérations d'une "praxis" de la reprise, d'une pratique pensée en regard direct de sa portée théorique.

C'est à la mesure de la "praxis" qu'un cinéaste invente pour affronter les problèmes de la reprise ou de la remise en scène

d'images extraites ou inspirées d'œuvres préexistantes, que se constitue le sentiment d'une appartenance commune des formes : un travail de l'héritage. Pasolini adopte des moyens plastiques très simples, des déformations élémentaires qui permettent à la fois de reconnaître l'œuvre d'origine et d'identifier rapidement ce qui lui est "fait". Dans les deux autres films du programme fondés sur le remploi et la citation, les techniques principales sont elles aussi clairement repérables mais le détail de leurs effets se brouille. Le découpage-pliage dans *Fast Film* et la reprise en pâte à modeler dans *Calypso is like so* sont deux pratiques qui insistent de manière littérale sur la malléabilité des formes : le choix technique est déjà une sorte de métaphore de l'opération théorique pratiquée sur les œuvres. Au-delà de ces pratiques, toutefois, les "praxis" sont plus difficilement compréhensibles. À la différence de *La ricotta*, où à chaque œuvre reprise correspond un travail singulier du cadre, de la lumière ou de la vitesse, les deux autres films passent l'ensemble de leurs citations au filtre déformant d'une même technique, qui fonde d'emblée une sorte de tyrannie ou d'assujétissement des films-sources par le film-reprise. Dans le petit studio coloré de *Calypso*, les marionnettes en plastique servent à vite enchaîner les scènes fétiches de Robert Mitchum en un scénario qui évoque un cauchemar de star. L'univers filmique tourne sur lui-même, le sens des films est ramené à la seule industrie du cinéma avec une marionette-Mitchum entrant et sortant éternellement de sa caravane de tournage où il sculpte son propore Oscar, en seul maître de son destin : ses images lui appartiennent.

Dans *Fast film*, c'est encore la miniaturisation des images, leur transformation en jeux d'enfants et l'impression qu'elles tournent sans fin dans un huis-clos de pur cinéma qui met un frein à l'idée brillamment réalisée des papiers pliés et déchirés. Pris de vertige devant sa propre virtuosité technique, le film ne veut pas s'arrêter sur la précision d'un effet pour en explorer la pertinence, et privilégie une fuite en avant euphorique. Dans leur accumulation, les films cités en fragments semblent mimer une mémoire indistincte ou folle, et la communauté des images s'y réalise "par défaut" autour d'un scénario élémentaire, comme si elles convergeaient déjà toutes en nous vers la même signification ou la même efficacité d'un genre absolu — celui du film d'action (cf. analyses pp.5-6).

3. Méthodologie

L'amusement que produit *Fast Film* tient à une manière très enlevée d'inventer des raccords de mouvement ou des collages de fragments d'images entre des films célèbres, traitant l'histoire du cinéma comme un vaste réservoir de clichés disponibles à toutes les fracturations. Cette "disponibilité" a néanmoins des limites que le film ignore volontairement, créant à plusieurs moments l'impression d'une exploitation ou d'une instrumentalisation arbitraire de figures connues, pour obtenir des effets d'accumulation comique (que fait Frankenstein dans le train ? Godzilla sur un avion ? etc.).

Il n'est pas toujours facile d'honorer les images reprises ou rejouées, de leur trouver une juste place et de les utiliser plus qu'à un simple titre de figuration. L'objet fondamental de *Fast Film* est ce qu'il est convenu d'appeler la "mémoire collective", illustrée ici sous la forme d'un tonneau des Danaïdes d'où jaillit sans fin un imbroglio d'images du cinéma passé, pour les rappeler aux souvenirs confus du spectateur.

La "mémoire collective" est un concept inventé dans les années 20 par le sociologue Maurice Halbwachs : « *Si nous examinons d'un peu plus près de quelle façon nous nous souvenons, nous reconnaîtrions que, très certainement, le plus grand nombre de nos souvenirs nous reviennent lorsque nos parents, nos amis, ou d'autres hommes nous les rappellent.* [...] *C'est dans la société que, normalement, l'homme acquiert ses souvenirs, qu'il se les rappelle, qu'il les reconnaît et les localise.* [...] *le rappel des souvenirs n'a rien de mystérieux. Il n'y a pas à chercher où ils sont, où ils se conservent, dans mon cerveau, ou dans quelque réduit de mon esprit où j'aurais seul accès, puisqu'ils me sont rappelés du dehors, et que les groupes dont je fais partie m'offrent à chaque instant les moyens de les reconstruire* [...] *C'est en ce sens qu'il existerait une mémoire collective*. » (*Les Cadres sociaux de la mémoire*, 1925, Albin Michel, 1994, p. VI).

On voit immédiatement, à la différence de style près, ce qui rapproche cette conception du sociologue de l'idée pasolinienne de "survivance" : c'est par le "nous", l'être ensemble que le patrimoine existe. Si la comparaison doit être poursuivie, il faut remarquer toutefois que Pasolini pose aussi, hors des groupes humains, une présence, une intégrité et même, comme on l'a dit plus haut, une "vitalité" des choses ou des oeuvres qui excèdent leur simple fonction de rappels et de noeuds dans un tissu mémoriel. C'est encore un autre collectif que désigne Pasolini : celui des œuvres "en elles-mêmes", présentes parmi les hommes avec leurs forces archaïques prêtes à être librement réinvesties ou habitées, et non torturées et dispersées sur la roue des images comme dans le film de Virgil Widrich. Les deux conceptions s'opposent.

Fast Film tombe sous le couperet critique qu'il a voulu éloigner par ses excès de vitesse et de nombre. Parce que les images réutilisées appartiennent autant au cinéaste qu'au spectateur mais dans cette appartenance, conservent selon le communisme pasolinien une intégrité, le jugement du spectateur est amplifié et justifié. Tout film reprenant des images et des sons d'œuvres antérieures, lorsqu'il ne le fait pas dans un simple cadre d'érudition ou de patrimoine, s'expose ainsi à un retour du collectif : ce qui est fait au matériau commun peut être critiqué plus aisément par l'ensemble des spectateurs. Plus que pour les images habituelles du cinéma, les opérations deviennent visibles tant à leur niveau formel que signifiant, et leur efficacité peut être saluée ou contestée. Mais ces contestations ne doivent pas être confondues avec un procès... Elles sont bien, plutôt, une manière d'éprouver le jeu de relais entre les incessantes renaissances des images et les incessantes renaissances des discours. Le film de reprise ou de citation constitue ainsi une sorte de pédagogie en acte du cinéma et une excellente introduction au travail critique, pour autant que l'on sache d'abord repérer ces reprises et en distinguer les grands traits.

Quatre opérations au moins doivent être distinguées, dans le cas par exemple de la citation d'un film dans un film. Elles peuvent faire l'objet d'autant d'exercices :

1/ Est-ce que la citation passe par une réutilisation directe des images d'origine ("montage"), ou par une remise en scène de leurs contenus ("remake") ?

2/ Quelle est l'unité fondamentale de la citation ou de la reprise : est-elle d'abord narrative (auquel cas le film second reprend essentiellement la structure d'une scène, la psychologie d'un personnage) ou visuelle (le film second reprend alors un plan, un détail d'image) ? On ne peut bien entendu pas radicalement séparer les deux niveaux ; il convient simplement d'observer le type de matériau privilégié.

3/ Quelle est la dispersion ou au contraire, la concentration de la citation ? A t-elle une seule occurrence, se fragmente t-elle en plusieurs moments, se répète t-elle ? *La ricotta*, là encore, est exemplaire pour les phénomènes de répétitions "détournées" : l'air de *La Traviata*, selon qu'il est passé à sa cadence normale ou en accéléré, devient un objet aux significations différentes ; *La Déposition de Croix* de Pontormo a le même sujet que *La Descente de Croix* de Fiorentino, mais avec des traitements différents, encore variés par leurs remises en scène.

4/ Quelles sont les déformations, déplacements, mutilations que subissent les éléments cités ? Quel est le sens de ces opérations par rapport au contenu de l'objet qu'ils altèrent ? Quel est le rapport entre la technique de reprise et le matériau repris (imaginer, par exemple, le Christ de *La Ricotta* en papiers déchirés comme les héros de *Fast Film*...).

Ces remarques valent autant comme méthodes d'observation que de "création" : à ce stade, le travail de critique et de cinéaste se confondent, et on pourra donc s'essayer à mettre en œuvre la communauté pasolinienne en remontant entre elles des images préalablement analysées.

DOCUMENT

Défense de Pasolini

Le 1er mars 1963 au cinéma *Corso* de Rome, la projection du soir de *La ricotta* est interrompue par un décret signé de Giuseppe di Gennaro, substitut du Procureur de la République du Tribunal de Rome, donnant l'ordre de saisir le film. L'accusation retenue est : « *Outrage à la religion d'État.* » Le procès sera mené par Di Gennaro, passionné de cinéma qui analyse le film avec une visionneuse et en tire des accusations circonstanciées : le *Dies Irae* qui retentit au moment du repas hors norme de Stracci est l'annonce que le « *sous-prolétariat est déjà le nouveau Christ et que le jour du jugement dernier est proche* » ; le cri répété « *Couronne ! Couronne !* » est fait sur le ton de quelqu'un qui prononce le nom d'une chose ayant désormais fait son temps et provoquant de l'aversion et de l'ennui ; le cri « *Enlevez les crucifix !* » a évidemment un autre sens symbolique ; on retient un saint homosexuel et on représente les policiers comme une « *expression idiote de l'autorité en place* » ; quand le groupe de la *Déposition* s'écroule au sol, la voix hors-champ qui crie « *Cocus ! Cocus !* » se superpose aux personnages sacrés ; le Christ est filmé en train de rire vulgairement ; etc. Aux accusations, Pasolini répond par un texte en 21 points, longtemps inédit et publié en Italie en 1985 sous le titre : "Observations de Pasolini sur les scènes incriminées".

1 - Le cri « *Couronne ! Couronne !* » est la première manifestation de la superficialité incrédule, sceptique, vulgaire du monde qui entoure Stracci et qui sera témoin de son martyr. Le ton insouciant ou peu respectueux ne concerne cependant pas tant ici la "couronne" que le déroulement du travail sur le plateau ; et s'il se moque de quelqu'un, il se moque de la suffisance du réalisateur, monosyllabique, paratactique et ennuyeux avec ses allures peu populaires de "surhomme" décadent qui traite ses subalternes du haut de sa conscience d'artiste (le "goût" avec lequel il imite les affèteries chromatiques du Pontormo, ou celles, musicales, de Biscogli) et dont la troupe ne sait et ne veut rien savoir. La troupe considère en effet que la "couronne" est un caprice du réalisateur et, avec le ton ambigu propre à l'ironie populaire romaine, elle l'accompagne et elle s'en moque un peu. Moi, directement, en tant qu'auteur, j'interviens quand, les cris irrévérencieux ayant cessés, la couronne est élevée par deux mains d'ouvrier contre le panorama éclatant de blancheur de la ville, en le dominant.

2 - Ce n'est pas le Christ qui éclate de rire, — mais je devrais le dire et le répéter mille fois, — c'est l'humble acteur qui interprète le Christ, qui de plus n'est même pas le Christ, mais le Christ représenté de façon profane par Pontormo. L'idée de faire éclater de rire cet acteur m'a été suggérée par un fait réel. Un jeune de la troupe, entendant lire le *Lamento della Vergine* [Lamentation de la Vierge] de Jacopone, évidemment frappé par la langue archaïque et pour lui incompréhensible, qui devenait une espèce de jérémiade en rimes, s'est mis à rire candidement, face à mes yeux.

3 - Le *Dies Irae* qui retentit sur la petite famille affamée qui mange veut être simplement — comme j'ai dit — un pressentiment stylistique de mort : laquelle mort est poétiquement liée au jeûne, à la faim, au repas.

4 - Qu'il soit bien clair que "*comparsata*" veut dire travailler comme figurant [*comparsa*]. C'est une pure extrapolation du ministère public de penser que cela signifierait, en argot, quelque chose d'autre. On peut interroger là-dessus mille témoins parlant l'argot. Et si quelqu'un voulait penser à une certaine ambiguïté des acteurs qui interprètent les saints, il peut le faire, c'est son plein droit. Mais il ne s'agit pas seulement, je le répète, d'acteurs qui interprètent des saints, mais de saints acteurs qui errent durant la pause autour des plateaux, comme Stracci, ou comme l'angelot qui apparaît, contre un buisson, au yeux bleux foncés de la fille de Stracci. J'ai voulu donner une indication d'ambiance, une tonalité vaguement métaphysique, ou au moins fabuleuse, par la lumière immémoriale de l'après-midi, par la paix absurde des champs, par la désinvolture vagabonde de la troupe oisive.

5 - Bivouac sur la croix : encore, la désinvolture vagabonde de la troupe oisive. Ou bien, une description objective de comment la religion est perçue par le monde moderne, représenté, à ses différents niveaux, dans mon film, précisément par la troupe.

6 - *Dies Irae* sur le petit chien qui mange le repas de Stracci : cf. n°3 ; c'est le même motif stylistique qui revient, dans l'identification fantastique de l'appétit et de la mort (le film se terminera en effet avec la mort par jeûne et indigestion).

7 - Pedoti (appelé Pedoti, dans le *treatment*)

8 - L'expression ironique qu'arbore Welles à la fin de sa phrase sur son propre catholicisme est adressée au journaliste (contre lequel, tout de suite après, l'ironie éclatera), comme s'il lui disait : « *Il est inutile que je te fasse toutes ces subtiles confessions : de toute manière, tu n'en comprends aucune.* »

9 - L'expression "homme moyen" est employée par le réalisateur Orson Welles dans le sens que lui donnent les sociologues dans leurs textes, c'est-à-dire un homme conditionné, un homme-masse. (Tout le discours de Welles, même amusé et ironique, est en fait de type sociologique.) Non "moyen" dans le sens humain, psychologique du terme. Dans ce sens nous sommes tous des hommes moyens. Les surhommes sont des imbéciles : et tout mon combat littéraire s'est développé pendant ces dix ans dans cette direction : démonter le mythe du Poète avec un P majuscule, mystificateur, irrationnel, inspiré, intouchable, et redonner au Poète la dignité du citoyen. C'est pourquoi je me suis toujours opposé à la demande de grâce pour Pound, par exemple, en tant que "poète". J'ai pour l'homme moyen, en tant que citoyen moyen, en tant que mon contemporain, mon collègue, intellectuel ou ouvrier, le plus grand respect. C'est pour cela que je suis, par exemple, contre la censure : présomptueuse et paternaliste, elle présuppose une infériorité du public par rapport à l'artiste ou à la classe cultivée ou dirigeante.

10 - La rencontre avec les deux agents est un gag pur et simple. Un des éléments stylistiques du film sont les citations chaplinesques. Celle-ci en est une. J'ai été vraiment navré lorsque, dans la salle d'audience, au moment des questions du ministère public, les visages de quelques sympathiques policiers présents, jeunes du peuple, se sont assombris. Je n'avais vraiment aucune intention d'offenser ces deux agents : mais simplement de plaisanter, avec la gaieté innocente du comique.

11 - Le rot sur la croix n'est pas un rot, mais un hoquet. Le hoquet de celui qui, mort de faim comme le bon Stracci, s'est enfin rassasié.

12 - Je ne comprends pas pourquoi l'on rit lorsque la voix du haut-parleur appelle le "bon larron" à son poste de travail. Vraiment je ne comprends pas.

13 - Aucune seconde chance pour Stracci, dont ses camarades de travail font la victime de plaisanteries cruelles. Cette cruauté est un des aspects de la vie, de la simple vie de tous les jours, dans les faubourgs des grandes villes. Vivre, là, est souvent un pari difficile ; savoir faire des blagues et savoir les accepter y fait partie de l'honneur. Dans mon récit, les supplices subis par Stracci, dignes de ceux de Tantale, ont pour fonction de préparer et de justifier, de manière naturaliste autant que poétique, le malaise final de celui qui, dans un premier temps à jeun puis sauvagement rassasié, est ainsi conduit à la mort.

14 - Les mouvements — définis comme précédant l'agonie par le ministère public —- que Stracci exécute à la fin du strip-tease, sont la mise en évidence — qui est d'ailleurs un motif récurrent du film, de la première à la dernière prise de vue — du traumatisme physique de Stracci.

15 - « *Enlevez les crucifix !* » : l'interprétation selon laquelle ce « *Enlevez les crucifix !* » aurait une signification ésotérique en plus de celle, instrumentale, qui fait référence à ces crucifix-là, ceux du plateau, me semble si extravagante et arbitraire qu'elle confine au fantasme. Si jamais j'avais pu l'imaginer, j'aurais certainement remplacé la réplique. Une interprétation de ce genre — aussi diabolique — ne m'était, même lointainement, pas venu à l'esprit. Ce motif, « *Enlevez les crucifix !* », avec les autres du même genre (« *La couronne !* », « *Dressez les croix !* », « *Laissez-les cloués !* », « *Silence !* », etc.) est une espèce de gag-ritournelle, qui souligne quasi musicalement les passages ou tournants de l'action. L'effet voulait être simplement et innocemment comique. L'introduction de visages toujours nouveaux, drôles, inattendus (jusqu'au cas limite du chien) obéissait à une même nécessité stylistique de type chaplinesque.

16 - Je ne vois pas ce qu'il y a de mal dans le fait que Stracci, étendu sur la croix, dise qu'il a faim. Non vraiment, je ne vois pas.

17 - Quant à la barbe du Christ, qui à certains moments est là et à d'autres non, il s'agit d'une licence poétique. Je ne comprends pas ce que l'on peut trouver à redire là-dessus. Il y a également une explication logique : quand les prises ont vraiment lieu (c'est-à-dire dans les scènes en couleurs) le Christ a la barbe ; durant la préparation des scènes, ou pendant les pauses, ou lors des prises purement fictives, scénographiques (comme la dernière, pendant l'arrivée du producteur), il ne l'a pas. On pourrait également l'expliquer par le fait que dans le film le Christ est interprété par un véritable acteur (avec barbe) et, en même temps, par sa contre-figure (un jeune homme au visage abruzzain et innocent, sans barbe).

18 - Pour l'introduction des scènes en couleur, je pourrais tenir le même discours que pour la barbe : c'est une licence poétique, un mouvement de liberté stylistique, déterminé par des exigences esthétiques, esthétisantes si vous voulez, dans le sens de spectaculaire. J'ai voulu séparer le monde de mon film de celui du film tourné par mon réalisateur, comme si aucune communication n'était possible entre les deux, comme s'il s'agissait de deux réalités juxtaposées mais étrangères : avec une friction, justement, de stupeur spectaculaire.

19 - « *Cocus !* » est crié par l'assistant réalisateur (doublé par le même jeune qui l'a interprété, c'est-à-dire Paolo Meloni) aux personnages d'une double fiction : 1. non au Christ et aux Personnes de la Passion, mais au Christ et aux Personnes de la Passion de Pontormo ; 2. non au Christ et aux Personnes de la Passion, mais au Christ et aux Personnes de la Passion de Pontormo devenue l'action d'un film. « *Cocus !* » est ainsi crié aux personnages d'une fiction dans la fiction. Cela, il n'y a pas un homme moyen, même dans le sens donné à cette expression usuelle par Orson Welles, qui ne soit en mesure de le comprendre, de manière immédiate et totale.

20 - Le *Dies Irae* sur Stracci en train de manger : voir les paragraphes 3 et 6.

21 - Je ne me rends pas compte de ce que l'on peut voir de mal dans le fait que Stracci va se cacher dans la grotte pour manger en paix. Vraiment, je ne me rends pas compte. Enfin, on m'accuse d'avoir voulu substituer le symbole du sous-prolétariat à celui du Christ. Je n'en vois pas la raison. Ce serait, de ma part, une pure idiotie, que ni mon marxisme ni mon aspiration religieuse ne pourraient jamais justifier. C'est une interprétation qui me laisse effaré, tant elle est gratuite et insensée, seulement dépassée par celle sur les fils de Stracci et l'extraordinaire prise de conscience qu'on veut leur attribuer. Ce qui m'intéressait, je le répète, était d'abord de mettre de l'huile sur le feu du problème du sous-prolétariat, sans faux mysticismes ; ce sous-prolétariat qui, comme n'a pas manqué de le comprendre le Ministère public, est en train de mourir — historiquement — sans que personne sache qu'en faire, sinon peut-être, comme je l'ai écrit ailleurs, en prose et en vers, Jean XXIII et les catholiques qui sont avec lui.

Références

FAST FILM

Collectif, *Raoul Hausmann*, Musée d'Art moderne de St-Étienne, 1994.
Collectif, *Admiranda/Restricted*, n°11-12, "*Fury*, Le cinéma d'action contemporain", Institut de l'image, Aix-en-Provence, 1996.
BAUDELAIRE, Charles, "La Morale du joujou" (1853), in *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1975, t.1, pp.581-586. Aussi disponible sur le site de la bibliothèque de Lisieux : www.bmlisieux.com/litterature/baudelaire/moraljou.htm
WILLETT, John, *Heartfield contre Hitler*, Hazan, 1997.

LE PRINCIPE DU CANAPÉ

BELLOUR, Raymond, "La Chambre", in *L'Entre-images 2. Mots, Images*. P.O.L./Trafic, 1999.
BURCH, Noël, "Nana ou les deux espaces", in *Une praxis du cinéma*, Gallimard, "Folio", 1986.
SIETY, Emmanuel, *Le Plan. Au commencement du cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. "Les Petits Cahiers", 2001.

LA RICOTTA

Le Maniérisme, CNDP, coll. "Actualité des arts plastiques" n° 94, 1996.
BOUQUET, Stéphane, *L'Évangile selon saint Mathieu*, Cahiers du Cinéma, coll. "Les petits Cahiers", 2002.
JOUBERT-LAURENCIN, Hervé, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.
PASOLINI, Pier Paolo, *Qui je suis*, Arléa, 1999.
PASOLINI, Pier Paolo, *L'Expérience hérétique* (trad. Anna Rocchi Pullberg), Paris, Payot, 1976.
PINELLI, Antonio, *La Belle manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, Le Livre de Poche, 1996.
ZUFFI, Stefano, *Le Nouveau testament, Repères iconographiques*, Hazan, coll. "Guide des arts", 2003.

CALYPSO IS LIKE SO

BAZIN, André, "L'Évolution du langage cinématographique" et "William Wyler ou le janséniste de la mise en scène", in *Qu'est-ce que le cinéma ?* (vol. I : "Ontologie et langage"), Éditions du Cerf, 1958.
BAZIN, André, *Orson Welles*, 1950, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998.
CHION, Michel, *La Musique au cinéma*, Fayard, 1995.
GUÉRIF, François, *Robert Mitchum*, Denoël, 2003.
COMOLLI, Jean-Louis, "Note sur la profondeur de champ", in *Cahiers du cinéma*, n° hors-série "Scénographie", 1980.
PANOFSKY, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, Minuit, 1975.

L'ESCALIER

CHION, Michel, "Le Cinéma est-il dans l'escalier ?", *Bref,* n°59, hiver 2003-2004, pp.42-45.
DAMISCH, Hubert, "Trouer l'écran", in AUMONT, Jacques (dir.), *Pour un cinéma comparé*, Cinémathèque française, pp.321-336.
DOUCHET, Jean, "L'Escalier" in AUMONT, Jacques (dir.), *La Mise en scène*, DeBoeck Université, Bruxelles, 2000, pp.36-45.

REPRISES ET CITATIONS

"Les collages", *Revue d'esthétique*, n°3/4, UGE, 1978.
ARAGON, Louis, *Les Collages*, Hermann, 1965.
BOUILLAGUET, Annick, *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan Université, coll. "Fac littéraire", 1999.
Collectif, *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*, Cinémathèque française, 1996.
COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.
GENETTE, Gérard, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Seuil, 1ère éd. 1982, Coll. Points, n°257, 1999.
HALBWACHS, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, 1925, Albin Michel, 1994.

LE COURT METRAGE

EVRARD, Jacky, KERMABON, Jacques, *Une encyclopédie du court métrage*, éditions Festival Côté court, Yellow Now/Côté cinéma, à paraître. Les entrées de cette encyclopédie entremêlent auteurs, films, points de vue historiques et thématiques, réflexions sur les formats et les genres. L'ouvrage, le plus complet jamais consacré à la forme brève, embrasse le court métrage comme un vaste continent, protéiforme, trop souvent oublié par les histoires du cinéma.
EVRARD, Jacky, VASSÉ Claire, *Cent pour cent court, Cent films pour cent ans de cinéma français*, Pantin, Côté court, 1995. Chapitré par décennies, cet ouvrage collectif raconte un siècle de courts métrages et comprend une solide filmographie sélective.

L'EDUCATION A L'IMAGE

Manuels sur le cinéma

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Nathan, coll. "Fac. Cinéma", 1983 ; 2ème éd. revue et augmentée, 1994. Ce manuel destiné aux étudiants de premier cycle universitaire et aux enseignants du secondaire aborde le cinéma sous ses différents aspects (l'espace, le plan, le montage, la narration, le langage, la réception, etc.).
AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Nathan, coll. "Fac. Cinéma", 1988 ; 2ème éd., 1996. Conçu pour compléter *Esthétique du film*, ce manuel propose un panorama des différentes approches analytiques du cinéma (analyse textuelle, analyse du récit, analyse de l'image et du son, psychanalyse, analyse historique…).

Dictionnaires

PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, coll. "Réf.", 1996.

VIDÉOGRAPHIE*

Programme des cinq courts métrages disponible en VHS et DVD, édition non commerciale APCVL.

Fast Film

Food et The World of Jan Svankmajer - VHS (K films).
Frankenstein - DVD (Universal Picture Vidéo).
Orange mécanique - DVD (Warner Home Vidéo).
Outer Space - DVD (Sixpackfilms).
Vidéodrome - DVD (Universal Picture Vidéo).

Le Principe du canapé

Deux Hommes et une armoire - DVD (Wilde Side Vidéo).
Elephant Man - DVD (Studio Canal).
Steamboat Bill Junior - DVD (Alcom Distrib.). VHS (ADAV : réf. 54897).

La ricotta

Accatone - DVD (Studio Canal/Carlotta Films).
Le Cirque - DVD (MK2 Music). ADAV : réf. 49919
L'Évangile selon Saint Matthieu - DVD (coll. "L'Eden cinéma"/CNDP).
L'Évangile selon Saint Matthieu - DVD (Studio Canal/Carlotta Films). ADAV : réf. 49630.
Pier Paolo Pasolini. Les années 60 - DVD (Carlotta Films).
Rogopag - VHS (import, zone , attention : format : NTSC).

Calypso is like so

Les Nerfs à vif (J. Lee Thomson (1962) - DVD (Universal).
Les Nerfs à vif (Martin Scorsese 1991) - DVD (Universal).
La Nuit du chasseur - DVD (MGM).
Qui veut la peau de Roger Rabbit ? - DVD (Touchstone Home Vidéo).
La Rivière sans retour - DVD (Fox Vidéo).

L'Escalier

Le Cuirassé Potemkine - DVD (Ruscico). ADAV : réf. 41376.
Les Hommes préfèrent les blondes - DVD (Fox Vidéo).
Identification d'une femme - DVD (DNC, import Italie).
Les Incorruptibles - DVD (Paramount).
M le maudit - DVD (Opening édition).

* Conditions ADAV, voir le catalogue 2003-2004, tél. 01 43 49 10 02.

www.apcvl.com : **accès aux documents pédagogiques, enrichis de sites ressources.**

Sources iconographiques : tous droits réservés. PP. 3, 5-7 Autour de Minuit Productions ; p. 4 Virgil Wildrich Film und Multimediaproductions G.m.b.H ; pp. 10-14 Sombrero Productions/ pp. 16-22 Carlotta Films ; pp. 23-27 Vivement Lundi ! ; pp 30-34 Tabo Tabo Films ; p. 8 © ADAGP, Sixpackfilm ; p. 9 Pathé Distribution, Les Grands Films Classiques, Warner Bros ; p. 19 DR ; p. 24 DR ; p. 28 Warner, UIP, Action/Théâtre du temple ; p. 29 Columbia, Ciné Classic ; p. 35 Warner Bros, Connaissance du cinéma. Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.

Le court métrage n'est ni l'art de faire vite ni celui d'être court : dans les formes les plus brèves, des abymes de temps peuvent se glisser et ouvrir sur des histoires plus longues et lointaines que tout ce que pourront jamais contenir des kilomètres de pellicule. Les cinq films présentés et analysés dans ces pages affrontent chacun l'empire d'un personnage, d'une figure ou d'un genre ancrés dans l'histoire du cinéma et parfois plus largement, dans celle des images. Non pas, d'abord, par l'invention d'un récit, mais en convoquant directement ces personnages ou ces figures à l'intérieur du film : par la citation, la reprise.

Fast Film, de Virgil Widrich, revisite les grandes structures du film d'action à travers une technique virtuose de papiers pliés, déchirés et animés, sur lesquels se développent des images familières du cinéma hollywoodien des années 30 jusqu'à nos jours — plus de 300 films sont ainsi convoqués en moins de 14 minutes. À cette compression temporelle sidérante s'oppose directement celle qu'invente Pier Paolo Pasolini dans *La ricotta*, où deux toiles maniéristes du 16e siècle, reprenant elles-mêmes des thèmes vieux de plusieurs siècles, sont doublement rejouées par le cinéma, dans une filiation infinie et toujours vive des images. Contraste : dans *Le Principe du canapé* de Mike Guermyet et Samuel Hercule, l'histoire est petite et immédiate, et les images se trouvent à portée de main(s) — deux amis enfermés dans le huis-clos de leur appartement vivent dans la hantise des clichés d'une sorte de catalogue social, qu'ils vont bientôt déjouer de manière comique... Dans *L'Escalier*, de Frédéric Mermoud, un amour adolescent banal est doucement sublimé par la présence constante d'un immense escalier d'immeuble convoquant à lui seul des séries de réminiscences d'architecture, de peinture et de cinéma. Autre monument, mais allègrement parodique, *Calypso is like so* de Bruno Collet dresse un tombeau en plastique à l'acteur Robert Mitchum, le réanimant le temps d'une histoire qui mêle reconstitutions et évocations de ses scènes les plus célèbres : 50 ans d'une carrière de cinéma malaxées par l'animation.

Chacun de ces films, dans des ambitions et des genres très divers, permet ainsi d'accéder à des visions biaises et originales de l'histoire du cinéma. Leurs manières d'aborder la citation, le remake ou la reprise permet aussi d'aborder une idée différente du discours sur les images en général et de l'analyse de film en particulier : le travail des comparaisons, des collages, des déplacements, est déjà en eux celui d'une pensée critique qui peut servir de modèle au discours ou à l'écriture sur les films. Il suffit de les suivre, et nous espérons offrir ici quelques pistes pour pouvoir le faire.

Cyril Béghin, *rédacteur en chef*

Pour l'Atelier de Production Centre Val de Loire, Luigi Magri, *coordinateur Lycéens au cinéma*

Lycéens au cinéma en région Centre

est initié dans le cadre de la convention de développement cinématographique signée entre le Ministère de la Culture et de la Communication (CNC, DRAC Centre) et le Conseil régional du Centre. L'opération est coordonnée par l'Atelier de Production Centre Val de Loire (Pôle Régional d'Education et de Formation au cinéma et à l'audiovisuel) et le Rectorat de l'Académie d'Orléans-Tours (DARIC-Action Culturelle) et repose sur l'engagement des enseignants volontaires et des salles de cinéma partenaires.